ISSN: 2014-5918

Esdrújula 4/12

Revista de filología

Word Learning During First Language Acquisition: Linking Sounds to Referents

Realidad, magia y literatura en Haruki Murakami

El arquetipo del "Sí-mismo" en la obra fantástica de Ana María Matute

La imagen de las mujeres en la literatura española del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán

Reportaje

La biblioteca pública de Estocolmo

de Erik Gunnar Asplund, un icono de la capital sueca

www.losfilologos.com/esdrujula

molino deideas
Tesoro
El mayor de los tesoros
son tus palabras
[ver más: visita nuestras webs]
apicultur
www.apicultur.com
clicklex
www.clicklex.com
dr. Cuaicap
www.cuaicap.com

ISSN: 2014-5918

Esdrújula

Revista de filología

Director

José A. Mena Galindo
Licenciado en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España). Máster en Edición, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)

Comité de redacción

Ricard Altés Molina
Licenciado en Filología Románica y Filología Eslava, Universitat de Barcelona, Barcelona (España). Máster en Edición, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)

Daniel Carril
Licenciado en Filología Hispánica, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España). Màster en Formació de Professorat de Secundària, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellatera, Barcelona (España).

Irene Fernández Vallecillo
Licenciada en Traducción e Interpretación, Universidad de Málaga, Málaga (España). Máster en Traducción Audiovisual, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España)

Matías Guzmán Naranjo
Licenciado en Filología e Idiomas (alemán), Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (Colombia)

Beatriz Mas de Jesús
Licenciada en Filología Hispánica y Posgrado en Edición. Universitat de Barcelona. Barcelona (España)

Juan Ramón Vélez García
Licenciado en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Salamanca, Salamanca (España)

Comité editorial

Esther Alonso Lada. *Estudiante de Filología Hispánica. Universidad de Oviedo, Oviedo (España)*
Pilar Blanco Pérez-Longares. *Estudiante de Grado en Filología Hispánica. Universidad de Zaragoza, Zaragoza (España)*
Jesús Cano Reyes. *Licenciado en Filología Hispánica y Doctorando en Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*
Elena Cañizares Mora. *Licenciada en Filología Románica y estudiante de Licenciatura en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, Barcelona (España)*
Idoia Carramiñana. *Licenciada en Filología Vasca, Universidad de Deusto, Bilbao (España)*
Purificación Escobar García. *Licenciada en Filología Hispánica, UNED. Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria, Universidad de Sevilla, Sevilla (España)*
Clara Luna García García de León. *Estudiante de Filología Hispánica. Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España).*
Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer. *Licenciado en Filología Hispánica y Máster en Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*
Anaís Gutiérrez Armayor. *Estudiante de Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas y estudiante de Grado en Lengua Española y sus Literaturas, Universidad de Oviedo, Oviedo (España)*
Enrique Lomas López. *Universitat d'Alacant, Alicante, España*
Natalia López Cortés. *Estudiante de Filología Hispánica, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (España)*
Ana María Macías Horas. *Licenciada en Filología Alemana, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*
Carlos Mackenzie Rebollo. *Licenciado en Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Estado de México (México)*
Jesús Martínez Sevilla. *Estudiante de Filosofía, Universidad de Granada, Granada (España)*
Beatriz Méndez Guerrero. *Licenciada en Filología Hispánica, Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca (España)*
Patricia Olmo Ruiz. *Estudiante de Filosofía, Universidad de Granada, Granada (España)*
María Teresa Palomino Tenrero. *Licenciada en Filología Hispánica y Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Extremadura, Cáceres (España)*
María Pérez L. de Heredia. *Licenciada en Filología Inglesa y Doctora en Traducción e Interpretación, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz (España)*
Pablo Ramos Hernández. *Estudiante de Filología Hispánica. Universidad de Salamanca, Salamanca (España).*
Fermín Robles Calle. *Licenciado en Filología Hispánica, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España). Licenciado en Periodismo, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)*
Eva Rodríguez Cárdenas. *Licenciada en Filología Inglesa, Universidad de la Rioja, Logroño (España)*
Ingrid Joselyne Rodríguez Fuertes. *Estudiante de Grado en Lengua Española y sus Literaturas, Universidad de Oviedo, Oviedo (España)*
Verónica Tembra Souto. *Licenciada en Filología Clásica, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela (España). Máster en Ciencias de las Religiones, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*
Elena Viña Quintero. *Estudiante de Grado de Filología Hispánica, Universidad de Sevilla, Sevilla (España)*

Diseño y diagramación:
Jordi Canals Bornes

Esdrújula se distribuye bajo la licencia Creative Commons de Reconocimiento - Sin obra derivada - No comercial.

Esdrújula
Revista de filología

Volumen 1. Número 4. Octubre-Diciembre 2012

Sumario

EDITORIAL

127 Centenario de *Campos de Castilla*
Beatriz Mas de Jesús

ARTÍCULOS

131 Word Learning During First Language Acquisition: Linking Sounds to Referents
Eva Rodríguez Cárdenas

138 Realidad, magia y literatura en Haruki Murakami
Natalia López Cortés

146 El arquetipo del "Sí-mismo" en la obra fantástica de Ana María Matute
Xiaojie Cai

ARTÍCULO ESPECIAL

155 La imagen de las mujeres en la literatura española del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán
Susana López Silva

REPORTAJE

163 La biblioteca pública de Estocolmo de Erik Gunnar Asplund, un icono de la capital sueca
Nagore Linares Bivona

RESEÑA

167 Claudio Magris. *El infinito viajar*
Judith de Diego Muñoz

www.losfilologos.com/esdrujula
revista@losfilologos.com

EDITORIAL

Centenario de *Campos de Castilla*

BEATRIZ MAS DE JESÚS
Licenciada en Filología Hispánica. Universidad de Barcelona. Barcelona. España.
patridmc@hotmail.com

Con motivo de cumplirse este año el centenario de la publicación de uno de los libros más célebres de Antonio Machado, *Campos de Castilla*, desde Esdrújula queremos rendirle nuestro más sincero homenaje.

Machado, uno de nuestros poetas más universales, con este libro de poemas se incorpora, aunque tarde, a la generación del 98 (poesía comprometida con su patria y con su tiempo).

De sus poemas surge la voz ronca y auténtica de la tierra, lo elemental humano (el campo de Castilla):

«El hombre de esos campos que incendia los pinares
y su despojo aguarda como botín de guerra,
antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra.
Hoy ve a sus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;
y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra...»
(Poema XCIX, *Por tierras de España*)

El descubrimiento de Castilla provoca en Machado un estremecimiento emocional de magnitudes insospechadas. El poeta queda deslumbrado por la esencia del paisaje castellano:

«...Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua, cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son flechas.
¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua

que corre y pasa y sueña,
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva!»
(Poema CXIII, *Campos de Soria*)

Poesía directa y sencilla, desnuda y humana. Sencillez expresiva y escasez de imágenes que nos atrapan como si de la más refinada metáfora se tratara.

El adjetivo machadiano es una auténtica definición en sí mismo, es la esencia misma de las cosas: *tarde mustia, tarde clara, tarde triste, tarde soñolienta, tarde roja, tarde silenciosa...* Ese es el estado espiritual del poeta que se identifica con el mundo que le rodea. La realidad convertida en fuente de belleza, esa es la maestría de Machado:

«¡Primavera soriana, primavera
humilde, como el sueño de un bendito,
de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito!...»
(Poema CII, *Orillas del Duero*)

«Son de abril las aguas mil.
Sopla el viento achubascado,
y entre nublado y nublado
hay trozos de cielo añil...»
(Poema CV, *En abril, las aguas mil*)

«Es una tarde mustia y desabrida
de un otoño sin frutos, en la tierra
estéril y raída
donde la sombra de una centauro yerra...»
(Poema CVI, *Un loco*)

El poeta presenta el paisaje como reflejo de su propio mundo interior (olmo y poeta se funden en un mismo ser, en una misma realidad):

http://www.youtube.com/watch?v=4O-chpojbps
(Poema CXV, *A un olmo seco*)

Machado nos ofrece el predominio del sustantivo sobre cualquier otro elemento del discurso:

«¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,

caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!...»
(Poema CXIII, *Campos de Soria*)

El poeta nos muestra todo lo que su mirada puede apreciar, no solamente una selección de la belleza de la realidad. Recrea la impresión que le causa un momento, un instante:

«Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjuagar mi frente
y dar algún respiro al pecho jadeante;...»
(Poema XCVIII, *A orillas del Duero*)

El 1 de agosto de 1912 Leonor fallece de tuberculosis. En estos poemas dedicados a ella se encuentra todo el proceso espiritual de un alma: desesperación, resignación, esperanza y desarraigo («se canta lo que se pierde»):

«Allá en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando en sueños...
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.»
(Poema CXXI)

También podemos encontrar en este libro la reflexión personal del poeta sobre cuestiones esenciales en torno al ser humano:

http://www.youtube.com/watch?v=PiocjkWQA84
(Poema CXXXVI, *Proverbios y cantares*)

Con esta selección de poemas hemos querido recoger la esencia última de los versos machadianos escritos en tierras castellanas: humildad y bravura de un paisaje que le ha llegado al alma y que le acompañará como parte esencial de su propia e íntima realidad personal.

Bibliografía

Caballero Bonald, J.M. y Siruela, J (2012). Antonio Machado. Revista Turia, 104, noviembre.

Machado, A. Poesías completas (1989). Madrid: Espasa Calpe.

Serrano Segura, JA (2000). La obra poética de Antonio Machado (on line). Disponible en: http://jaserrano.nom.es/Machado/Campos.htm

ARTÍCULO

Word Learning During First Language Acquisition: Linking Sounds to Referents

EVA RODRÍGUEZ CÁRDENAS
Licenciada en Filología Inglesa. Universidad de La Rioja. Logroño. La Rioja. España.
eva.rodricar@gmail.com

ABSTRACT

The issue of child language acquisition has been the focus of many researches since it "took off" in the early 1960s and a great amount of data has been collected since then. The question of how children acquire language has awakened the interest of experts from many different fields: psychology, physiology, neurology, but especially linguists. Increasingly sophisticated means of testing linguistic knowledge that is available to children have been developed during the last years. However, although these new techniques have made it possible to know a great deal more about what children do as they acquire their native language, the question of how they do it remains open. This article is a review of a group of articles found in different scientific journals during the last two decades (1993-2011) which try to clarify the complex process of language acquisition.

Key words: Language acquisition, Word learning, Linking sounds.

Introduction

Within the process of language acquisition different stages have been identified, some are pre-language stages and others are language ones. This demonstrates that the development of child language speech follows a gradual progression towards adults' language, being each stage characterised by some features which mark the differences with the previous one. Many researches have been made in order to state the clear edges of these stages and their characteristics.

The aim of this article is to focus on word learning, more concretely on how children identify (new) words, how they map meanings onto those words and how they store and organize all this information in their minds. This state of the art is composed of a group of articles found in different scientific journals during the last two decades (1993-2011) which try to discover the means by which children are capable of achieving this word acquisition.

Word learning and phonetics

The task of word learning has two parts: one is recognising a sound pattern, the phonetic form of the word, and the other is to relate these

sounds to a referent. That is, a word is the association between the sound and the meaning. Because of that, it is logical that some linguists have found the phonetic aspect a relevant one in word learning and have studied it closely.

Some years ago there seemed to be a paradox in word learning because certain researches had stated that infants appeared to be abstract auditory or language processors whereas toddlers appeared to be non-abstract, item-specific language users. In order to describe a satisfactory resolution for these contradictory findings, Naigles (2002) proposed three resolutions, being the third the only one relevant for this article. It gives a simple answer: infancy studies assessed generalizations only over form, whereas toddler studies assessed generalizations over form and meaning. So, the findings of toddlers' "regression" from being able to abstract patterns over linguistic stimuli as infants can be attributed to their problems with meaning, not their problems with abstract linguistic form. One can realize from this explanation that infants learn first the linguistic form and, afterwards, they relate them to their meaning.

However, there are more questions to be solved. For example, how do children recognise single words in fluent speech? For a long time, it had been assumed that children learnt words because they heard them in isolation, but some authors have suggested that children directed speech (CDS) does not provide enough isolated words so as to acquire their linguistic form. In their paper, Brent and Siskind (2001) revisit the potential role of isolated words in early word learning. The subjects of the study were 8 mothers and their children (from 9 to 15 months of age), being each mother-infant pair recorded while they were alone in their home. From their study, four main ideas rose. First, isolated words occur regularly in the experience of infants. Second, these isolated words comprise a variety of distinct word types. Third, a significant proportion of the first words produced by infants are words typically spoken in isolation by their mothers before they start to produce them. Finally, if a mother speaks a given word in isolation frequently, it is more probable that her child will be able to use that word later.

From these results, Brent and Siskind (2001) concluded that young children typically acquire a small, initial vocabulary from exposure to isolated words, but it does not mean that isolated words are essential, just that it may explain why children develop language so rapidly. If this conclusion is true, then infants should be more efficient in identifying an isolated word than a word embedded in continuous speech. That is why Fernald and Hurtado (2006) compared the responses of 18-month-old infants to the same words presented in isolation and in a familiar sentence frame by using online eye-tracking methods, which provide continuous measures of speed and accuracy that enable more sensitive assessment of children's efficiency in interpreting the same word in different contexts. The result was that infants were significantly faster to respond to target words in continuous speech than to target words in isolation. This suggests that target word interpretation was facilitated by the carrier phrase on sentence-frame trials. Although it may seem illogical, it is not; one has to take into account that a word in isolation appears without warning, whereas familiar frames may enable the child to anticipate the occurrence of the upcoming target noun. However, these findings do not deny completely the conclusions of the previous paper (Brent & Siskind, 2001), but points out the importance of the use of short, simple, repetitive carrier frames leading up to a familiar noun, especially since this seems to be a more advantageous habit that the one of speaking words in isolation.

Words in isolation and frames within the utterances are not the only cues that children use when learning new words: an important factor in language acquisition is infants' knowledge of native language sound patterns, as it is shown in the paper by Estes, Edwards and Saffran

(2010). Young infants become attuned to the sound structure of their native language very early in life (recent studies suggest that even since the baby is in the womb) and they use this advantage for the task of word learning by detecting distributional patterns in the sound combinations of the ambient language.

In order to prove that, Estes et al. (2010) presented 18-month-old English-learning infants with labels containing sound sequences consistent with English phonotactic patterns and with labels containing sound sequences that do not occur in English. What happened was that infants in "Legal Labels" condition showed superior label recognition over infants exposed to "Illegal Labels". This distinction was more marked in infants with larger vocabularies, which suggest that infants' acceptance of object labels appear to narrow as vocabulary development progresses. So, the knowledge that the infants already have of their own language leads them through the task of word learning.

Going one step further, Lew-Williams, Pelucchi and Saffran (2011) took into account the three main elements commented so far (isolated words, utterances in CDS and sound patterns) in their research. They tested 8- to 10-month-old English-learning infants' abilities to segment words from natural Italian speech. Some children listened to fluent speech and some to fluent speech and isolated words in order to see if they could detect the words' statistical coherence using the Headturn Preference Procedure. This procedure makes use of lights and speech samples in order to attract the infant's attention and, by measuring the time spent listening to each of these samples, it can be noticed whether the child has a preference for one of them. The conclusion that they reached is that a combination of both isolated words and longer utterances may support early word segmentation, being this a symbiotic relationship. Only children who listened to both successfully detected the coherence of the component syllables of target words. This leads us to think that word learning is not a matter of one single circumstance, but rather a combination of many, depending on the abilities and environment of the child.

A proof of this may be found in Lany and Saffran (2011), who compared the use of phonological and distributional cues by infants when they are learning categories. The objects of the study were forty 22-month-old English-speaking infants who were tested individually in a sound-attenuated booth. An interesting discovery was made: infants with smaller vocabularies successfully generalized when given phonological cues to the new words' potential referents, whereas infants with larger vocabularies successfully used distributional information marking a category to generalize. So, again, it is demonstrated that children make use of the most suitable cue according to their capacities and that these cues are equally important.

Related to Estes et al. (2010) but more focused on sound patterns than on words in isolation and utterances is the work by Hay, Pelucchi, Estes and Saffran (2011), which studies again the relationship between word segmentation and word learning. What they did was to investigate infants' ability to detect word boundary cues in complex natural language input (instead of using artificial languages as had been made in previous studies) and to use this information to link the sounds of words with their referents. Their goal was to prove that infants are able to track statistical regularities in sound sequences and that the output of this process can function as the input to future word learning. As in Lew-Williams et al. (2011), English-learning infants listened to Italian speech containing words which had a high transitional probability or low transitional probability. The results suggested that the internal cohesiveness of novel words, as measured by the strength of their internal transitional probabilities, influence how readily infants map these words to novel objects. Furthermore, not

only are infants sensitive to their internal transitional probabilities of words in natural speech, but they are also sensitive to both forward and backward transitional probability. Of course, these statistics alone do not provide sufficient information for segmentation of natural speech, but there are multiple cues to word boundaries that converge of which sequential statistics are relevant.

Some conclusions can be reached from these articles. Children recognise the linguistic form of a word before linking it to a referent in the real world and, in order to separate these linguistic forms when listening to continuous speech by adults, they make use of different cues. As an answer to the question of which is more useful in word recognition, if isolated words or complete utterances, one could state that a combination of both is, if not necessary, the best way to learn new words, because there is a kind of symbiotic relation between them and depending on the child's abilities, he will make use of one or the other. Furthermore, thanks to the knowledge children already have of their mother tongue, they are able to distinguish words in speech paying attention to their internal transitional probabilities and to other phonotactic patterns.

Words, gestures and sounds

Early in development, infants begin to use symbols to refer to objects, actions, and events in the world. Words can serve as symbols and, although language learning requires more complex abilities than learning a simple symbol-to-referent mapping, this distinction between language acquisition and symbol development is less clear at the point when infants first start to produce words. This relationship between language and symbols was studied by Namy and Waxman (1998), who tested the hypothesis that an early, general ability to learn symbols gives rise to a more unique focus on words, later in development. At 18 months, infants' initial symbolic capacities are flexible enough to accommodate both words and gestures, but in contrast, 26-month-olds mapped only the novel word to object categories. An explanation for these results may be that older infants have acquired an expectation that words but not gestures are presented within a sentence context, whereas the 18-month-olds have not yet developed this expectation. So, this experiment proves that in the initial stages of productive symbol use, infants have an ability to map both words and gestures to object categories and that, as a spoken language develops, words supplant gestures.

Another paper by the same authors continued the first study some years later (Namy & Waxman, 2002), this time to examine the hypothesis that as infants acquire greater experience with language, words begin to take on a greater priority in the infant's communicative repertoire. Furthermore, they tested whether the developmental trend in infants' comprehension of the novel arbitrary symbols employed in their first experiment was mirrored in their spontaneous production of the novel symbols. The results did not differ much from the previous ones, but a new conclusion could be reached: at 1;6, gestures appear to function as stand-alone symbols with the same representational potential as words. However, by 2;2, the function of gesture changes to an argumentative form of communication used to punctuate and amplify verbal communication rather than to name.

The next step was to prove if babies could also map non-linguistic sounds to objects as well as words, and that is the aim of Woodward and Hoyne (1999). They wondered whether babies have further refined their expectations so that they would accept only words in labelling contexts, as happened with the older infants in the previous papers (Namy & Waxman, 1998; 2002). The results were very similar: in communicative contexts, younger infants are more open-minded as learners than are older infants.

Young babies seem to have different expectations about words and sounds in some situations, but when novel sounds were produced in a joint attention labelling routine, 13-month-olds treated them just as they treated labels.

But the use of symbols others than words in word learning is not a matter of all or nothing. Symbolic input during language acquisition can be advantageous for children who are learning new labels less tied to contextual familiarity. McGregor, Rohlfing, Beand and Marschner (2009) compared the results of using or not using symbolic input when teaching to a group of children, aged 1;8-2;0, the spatial term *under*. The outcome of this investigation was that children who received training supplemented with symbolic gesture demonstrated more robust long-term gains in word knowledge compared to children without symbolic support and to children whose training was supplemented by symbolic photographs. One possible explanation proposed by Goldin-Meadow is that gesture serves to minimize cognitive load during moments of language processing. One thing that is clear is that symbolic gestures are ultimately useful supports for word learning.

Starting from this conclusion, Zammit and Schafer (2011) put it into practice and observed how mothers interacted with their infants (0;10) and how their communicative style affected the acquisition of target words. Their data suggest that children of mothers who produce large numbers of communicative acts learn words earlier than children of mothers who produced fewer communicative acts (these conclusions are valid for the point at which words are understood but not yet said). So, this paper supports the previous one (McGregor et al., 2009) proving that gestures are actually useful in word learning and an important element of mother's communicative behaviour towards their infants.

A very clear conclusion of this section is that at the earlier stages, children are able to map words, gestures and non-linguistic sounds, and that this capacity narrows as the child grows accustomed to expect words to refer to realities. However, gestures continue being useful during the task of words learning, since they can be used to help children to understand words which refer to less concrete realities.

Noun vs. Verb learning

There is a long standing assumption, from traditional part-of-speech analyses, that nouns are the largest class of words children learn and, therefore, easier to learn than other classes of words such as verbs. Bloom, Tinker and Margulis (1993) studied the actual status of object words in early vocabularies by observing children from 9 months to 2 years of age. The conclusion they reached was that object names are not privileged for word learning and that words other than common nouns predominate in children's vocabularies (only one third of the words children learned were names for things). Furthermore, many children learned relational words (such as *more*, *up*) and socially mediated expressions (*hi*, *bye*, *yes*), and this fact proves that a child can override the whole-object constraint (Tomasello & Akhtar, 1995). A possible answer to this fact could be the Principle of Relevance and other social-interactional cues (Tomasello & Akhtar, 1995; Grassmann & Tomasello, 2007).

Golinkoff, Mervis and Hirsh-Pasek (1994) examined the claim that lexical acquisition proceeds in the rapid, relatively effortless way that it does because the child operates with a set of principles that guide the task of word learning. According to them, object names make up the largest proportion of any word type found in children's early lexicons and these principles explain mainly the acquisition of object-words, not action words.

A more recent study by Brandone, Pence, Golinkoff and Hirsh-Pasek (2007) explores how children use two possible solutions to the verb-mapping problem: attention to perceptually salient actions and attention to social and

linguistic information (speaker cues). Verbs are supposed to be more difficult to learn because they refer to relations within events, and any event can be conceptualized in terms of a multitude of different components, because of that children have to decide which relation or group of relations in an event is the verb referent. Children were successful in learning a novel verb only in the condition in which perceptual cues coincided with speaker cues to the verb's meaning. When presented with conflicting information, or when both actions offered perceptually salient results, children failed. This suggests that the difficulty rests in children's attention to a speaker's cues in the presence of compelling actions and action results; young children may only be guided by perceptual preferences when perceptually salient actions are available.

Maguire, Hirsh-Pasek, Golinkoff and Brandone (2008) also focus on the question of word learning, especially on two hypotheses that suggest how children extract relations to extend a novel verb. One of them states that seeing many different exemplars helps children to detect the invariant relation between actions, whereas the other maintains that repetition of fewer exemplars allows children to move beyond the entities involved to extract the relation. The results of this study support the findings from the latter perspective: children were significantly better at mapping and extending novel verb label when they were shown fewer rather than many exemplars. However, children will need to see many more exemplars of an action to acquire an adult-like concept of a verb's meaning.

As it has been already stated, nouns are generally easier to learn than verbs, yet verbs appear in children's earliest vocabularies, creating a seeming paradox. McDonough, Song, Hirsh-Pasek, Golinkoff and Lannon (2011) propose that perhaps the advantage nouns have is not a function of grammatical form class but rather is related to a word's imageability. Words with high imageability are easier to see as distinct separate entities than those represented by words with low imageability, for example verbs. They discovered a significant relationship between imageability and parent reported age of acquisition, that is, words with higher imageability ratings tend to be acquired earlier than words with lower imageability ratings. Due to this, early dominance of nouns may no simply be a function of form class, rather it may have a conceptual explanation (highly imageable words may be easier to learn). Verbs in early vocabulary are also imageable words often used with limited and very specific meanings, not reflecting the breadth of meaning adults use. So here it is suggested again that although verbs can be learned very early in vocabulary development, their meaning has to evolve before they acquire adult-likeness (Maguire et al., 2008).

It is true, as it has been showed by different studies, that verbs seem to be more difficult to learn than nouns because actions are more complex and difficult to generalize than objects, but, despite these difficulties, nouns are not predominant and children actually acquire and use verbs early during their vocabulary development. However, this verb use is simpler than the one made by adults, and only as the child grows and acquires a wider vocabulary will he be able to understand it completely.

Conclusion

Although a significant progress has been made during the last years within the field of linguistics and first language acquisition, we are still far from a complete understanding of the whole process by which infants link a certain string of phonemes to a certain entity, object or situation. New and interesting theories have been developed during this period and, though some of them were soon discarded, others leaded to different paths of investigation which may give us a definite solution to this question in the future.

References

Bloom, L., Tinker, E., & Margulis, C. (1993). The Words Children Learn: Evidence against a Noun Bias in Early Vocabularies. *Cognitive Development,* 8(4), 431-450.

Brandone, A. C., Pence, K. L., Golinkoff, R. M., & Hirsh-Pasek, K. (2007). Action Speaks Louder than Words: Young Children Differentially Weight Perceptual, Social, and Linguistic Cues to Learn Verbs. *Child Development,* 78(4), 1322-1342.

Brent, M. R., & Siskind, J. M. (2001). The Role of Exposure to Isolated Words in Early Vocabulary Development. *Cognition,* 81(2), B33-B44.

Estes, K. G., Edwards, J., & Saffran, J. R. (2010). Phonotactic Constraints on Infant Word Learning. *Infancy,* 16(2), 180-197.

Fernald, A., & Hurtado, N. (2006). Names in Frames: Infants Interpret Words in Sentence Frames Faster than Words in Isolation. *Developmental Science,* 9(3), F33-F40.

Golinkoff, R. M., Mervis, C.B., & Hirsh-Pasek, K. (1994). Early Object Labels: The Case for a Developmental Lexical Principles Framework. *Journal of Child Language,* 21(1), 125-155.

Grassmann, S., & Tomasello, M. (2007). Two-year-olds use primary sentence accent to learn new words. *Journal of Child Language,* 34, 677-687.

Hay, J. F., Pelucchi, B., Estes, K. G., & Saffran, J. R. (2011). Linking Sounds to Meanings: Infant Statistical Learning in a Natural Language. *Cognitive Psychology,* 63(2), 93-106.

Lany, J., & Saffran, J. R. (2011). Interactions between Statistical and Semantic Information in Infant Language Development. *Developmental Science,* 14(5), 1207-1219.

Lew-Williams, C., Pelucchi, B., & Saffran, J. R. (2011). Isolated Words Enhance Statistical Language Learning in Infancy. *Developmental Science,* 14(6), 1323-1329.

Maguire, M. J., Hirsh-Pasek, K., Golinkoff, R. M., & Brandone, A. C. (2008). Focusing on the Relation: Fewer Exemplars Facilitate Children's Initial Verb Learning and Extension. *Developmental Science,* 11(4), 628-634.

McDonough, C., Song, L., Hirsh-Pasek, K., Golinkoff, R. M., & Lannon, R. (2011). An Image Is Worth a Thousand Words: Why Nouns Tend to Dominate Verbs in Early Word Learning. *Developmental Science,* 14(2), 181-189.

McGregor, K. K., Rohlfing, K. J., Bean, A., & Marschner, E. (2009). Gesture as a Support for Word Learning: The Case of "under". *Journal of Child Language,* 36(4), 807-828.

Naigles, L. R. (2002). Form Is Easy, Meaning Is Hard: Resolving a Paradox in Early Child Language. *Cognition,* 86(2), 157-199.

Namy, L. L., & Waxman, S. R. (1998). Words and Gestures: Infants' Interpretations of Different Forms of Symbolic Reference. *Child Development,* 69(2), 295-308.

Namy, L. L., & Waxman, S. R. (2002). Patterns of spontaneous production of novel words and gestures within an experimental setting in children ages 1;6 and 2;2. *Journal of Child Language,* 29, 911-921.

Tomasello, M., & Akhtar, N. (1995). Two-Year-Olds Use Pragmatic Cues to Differentiate Reference to Objects and Actions. *Cognitive Development,* 10(2), 201-224.

Woodward, A. L., & Hoyne, K. L. (1999). Infants' Learning about Words and Sounds in Relation to Objects. *Child Development,* 70(1), 65-77.

Zammit, M., & Schafer, G. (2011). Maternal Label and Gesture Use Affects Acquisition of Specific Object Names. *Journal of Child Language,* 38(1), 201-221.

ARTÍCULO

Realidad, magia y literatura en Haruki Murakami

NATALIA LÓPEZ CORTÉS

Literatura Comparada. 1º Grado en Filología Hispánica. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. España.
luvinlu@hotmail.com

RESUMEN

Haruki Murakami se enfrenta a la realidad desde una nueva óptica, rompiéndola con la técnica de la contaminación mágica. Su literatura, rica en simbolismo y magia, así como ambigüedades y humor, nos enseña la necesidad de cuestionar la realidad. Sus dos novelas *Kafka en la orilla* y *1Q84* nos dan las claves para comprender no solo la técnica literaria del autor japonés sino también su visión del mundo.

Palabras clave: Haruki Murakami, literatura japonesa, contaminación mágica, rutina, risa, símbolos, dáimones.

Introducción: Murakami y lo fantástico

La literatura de Haruki Murakami nos sumerge en una suerte de ilusión: alimentándose de la realidad, Murakami es capaz de crear un mundo repleto de simbolismo y magia. Por ello, Haruki Murakami es considerado uno de los grandes representantes de la literatura fantástica. Esta literatura surge en la modernidad como un deseo de ruptura con un mundo industrializado donde todo va demasiado rápido y en el cual el hombre, en muchas ocasiones, se siente deshumanizado, reducido a una vida mecánica y rutinaria. La literatura fantástica acomete contra esta cosificación del hombre y lucha contra la sumisión de éste ante lo industrial. Lo fantástico se entiende, pues, como una evasión de la realidad.

Sin embargo, Haruki Murakami va más allá: anula la realidad partiendo de ella misma. Murakami despega de nuestro mundo y, sin abandonarlo nunca del todo, lo tergiversa, creando uno nuevo en el que predominan lo ambiguo y lo inexplicable. Por tanto, hace posible la evasión del lector a una nueva realidad pero, al mismo tiempo, al ser un escenario equivalente al de su vida cotidiana –en la mayoría de los casos, el Japón industrializado actual–, le obliga a identificarse con una serie de elementos que lo llevan, de mano de los protagonistas, hasta el aprendizaje. Murakami tiene la capacidad, además, de reírse de lo absurdo del sistema actual y desbarata todo lo que damos por hecho. Así, el lector queda suspendido en una suerte de limbo al leer sus obras, sin saber qué es real y qué no lo es, aprendiendo a pensar por sí mismo. Haruki Murakami nos ofre-

ce una visión crítica del mundo globalizado a través de la conexión de nuestra realidad con una realidad ficticia, a veces utópica, a veces terrorífica.

Rutina, realismo y magia

Oriente y Occidente se fusionan en la figura de Haruki Murakami. Por un lado, sus novelas están cargadas del minimalismo japonés, que se refleja en descripciones muy detalladas y pormenorizadas no sólo de los escenarios o personajes sino de las acciones, las reflexiones y el crecimiento de los mismos. Así mismo, juega en muchas ocasiones con una estética acumulativa y reiterativa, que tiene como resultado un control pleno de la escena literaria.

Por el otro, el autor parece ver la realidad con ojos hispanoamericanos: su literatura está cargada de realismo mágico. Este movimiento, también conocido como lo real maravilloso, es de especial importancia a la hora de estudiar a Murakami, pues es una corriente que queda totalmente caracterizada con la ruptura de los límites entre realidad y ficción. Los elementos mágicos y oníricos también quedan patentes en esta literatura, cuyos autores más representativos son Juan Rulfo con *Pedro Páramo* o Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*.

A partir de esta convivencia de la técnica japonesa y la visión occidental, muchos han aclamado a Murakami como padre del realismo mágico japonés. Adalberto Bolaño Sandoval se pregunta cómo denominar a la literatura de Murakami. ¿Es posible, en última instancia, establecer unos límites para una literatura que busca romperlas? Bolaño Sandoval cree que no y afirma que ya no hay límites ni casillas en el arte (2010).

Una vez comprendida la imposibilidad de establecer una forma exacta de designación para la obra del autor japonés, hemos de entender que este problema viene dado por los contrastes que condensa Murakami en su arte: oriente y occidente no solo se funden en su figura sino que además dan forma a una trama compleja, característica de todas sus obras: para Antonio Joaquín González Gonzalo, estudioso del autor, encontramos dos tendencias en Murakami: una realista –cuyo principal ejemplo es *Tokio Blues (Norwegian Wood)*– y otra que "podría enlazar con la literatura del realismo mágico" (2010). Pese a esta división, encontramos dos polos opuestos en toda su producción, que son concedidos por ese dualismo oriente-occidente: la rutina y la magia.

La rutina es la principal consecuencia de nuestro mundo industrializado. Cortázar, en su legendario *Manual de Instrucciones,* decía que era necesario "negarse a que el acto delicado de girar el picaporte (…) se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano". El autor argentino nos anima a romper la rutina, a empezar cada día de cero. Sin embargo, en un mundo dominado por la industria y la economía, el hombre se ve sumido en una rutina sin fin. Murakami es consciente de que nuestra vida parece ser, tristemente, una repetición constante de unos actos con fines puramente materiales. En sus obras nos presenta a personajes que no son sino engranajes de esta gran máquina que es el mundo y centra la atención en sus acciones más cotidianas: el trabajo, las compras, la comida. La identificación es un punto clave para lograr la inmersión del lector en la historia narrada: así pues, Murakami nos presenta un marco cotidiano que podría ser la vida de cualquier lector de sus novelas. El lector se identifica con los personajes, se adecúa ya en las primeras páginas a su estilo de vida y sus problemas personales. ¿Y entonces? Entonces Murakami prende fuego a todo –como hace el protagonista de la canción *Norwegian Wood* del cuarteto británico Los Beatles–: rompe con la rutina y nos adentra en un mundo extraño, desconocido, sorprendente, daimónico. ¿Cómo? A través de la contaminación mágica.

La contaminación mágica

González Gonzalo expone en "Magia y vida. La narrativa fantástica de Haruki Murakami" (2010) el ciclo rutina-magia-rutina que siguen las novelas del japonés:

> A partir de una situación inicial tan cotidiana como es una llamada de teléfono mientras un hombre cocina unos espaguetis[1], la fantasía comienza a correr desbocada hacia un mundo que se aleja totalmente de lo real para aproximarse a una especie de maravilla de la cual no está exento el elemento simbólico.

Por tanto, se cumple lo expuesto anteriormente: de una base real surge una fantasía mágica y simbólica. González Gonzalo habla de una "serie de instrumentos" de los que se vale Murakami para "convertir la vida de cada día en mágica". Entre ellos se encuentra el ritmo musical de su obra, la presencia de viajes iniciáticos y de aprendizaje así como el protagonismo de "personajes raros", cuyo elemento en común es siempre una desgarradora soledad. Sin embargo, de todos los "instrumentos" mencionados por González Gonzalo para mí, el más interesante, es el fenómeno de la contaminación mágica, expuesto así en el artículo:

> Mario Vargas Llosa en 1971, cuando analizó la obra de Gabriel García Márquez en *Historia de un deicidio*, consideró que una de las principales técnicas a la hora de originar la maravilla de lo cotidiano, o el realismo mágico, es la contaminación mágica, la cual consiste en dar un salto cualitativo en la mirada hacia la realidad.

El autor ha de dar un salto de lo cotidiano a lo real maravilloso, lo que supone un cambio en la mirada con la que abarca el mundo. ¿Cómo lo hace Murakami? Nos presenta una escena cotidiana, rutinaria que, de repente, queda teñida de lo maravilloso a partir de un hecho fantástico. Por tanto, la contaminación mágica es el fenómeno que se produce cuando este hecho fantástico se introduce en la narración y las consecuencias que esto tiene.

Desde mi punto de vista, la contaminación mágica supone un punto de inflexión que configura el desarrollo de la narración y es el punto clave de la obra de Murakami. Retomando la idea cíclica, el autor parte de la normalidad para llegar a lo maravilloso, dando al lector un nuevo enfoque. Lo interesante es que ese punto de inflexión –que se manifiesta de diferentes maneras, expuestas más adelante–, produce en un primer momento extrañeza en el lector pero Murakami tiene la capacidad de convertir lo extraño en rutina literaria: el lector, tras ese primer sentimiento de rechazo, se habitúa a lo maravilloso, a lo mágico y aprende a leer y a vivir con ello.

Expliquemos esto partiendo de un ejemplo: en *Kafka en la orilla* nos encontramos con un personaje, Nakata, que tiene el don de hablar con los gatos. Murakami no explica de dónde viene ese don –tan solo lo deja caer– ni el funcionamiento del mismo: solo nos dice que Nakata, en efecto, habla con los gatos. Es más, ni siquiera nos lo dice: nos lo presenta con la mayor naturalidad. El lector se extraña al leer el primer dialogo de Nakata con un gato callejero pero, al acabar el capítulo, ya ha interiorizado ese rasgo maravilloso del personaje y lo ha asumido, añadiéndolo a su lista de presupuestos a los que ha de atender a la hora de continuar con la aventura de Nakata. El autor ha conseguido unir la cotidianidad con lo mágico, hasta tal punto que lo extraño será la vuelta a la normalidad primera: cuando Nakata pierde su don, el lector vuelve a extrañarse.

En tan solo unas pocas páginas, Murakami ha llevado a cabo un delicado y complejo proceso:

[1] González Gonzalo hace referencia al relato "El año de los espaguetis", que forma parte de la colección *Sauce ciego, mujer dormida,* publicado en español en la editorial Tusquets (Barcelona, 2008).

1. Ha sentado las bases reales de una historia: nos ha presentado al personaje Nakata.
2. Ha introducido un hecho fantástico que rompe con cualquier presupuesto con el que se acercase el lector a la novela.
3. Ha hecho de lo maravilloso una nueva rutina para el lector, sumergiéndole en un nuevo universo que se escapa de todo lo preestablecido.

La contaminación mágica se plasma en la narrativa de Murakami de diferentes maneras. En *1Q84* la técnica se puede estudiar en profundidad, pues los protagonistas reconocen estar en un mundo distinto. En esta novela, como en la mayoría, Murakami juega con dos voces contrarias: Tengo y Aomame. Ambos han entrado en una nueva realidad a través de un punto de inflexión. Aomame, tras escuchar la *Sinfonietta* de Janacek, baja por unas escaleras de emergencia situadas en una autopista y, a partir de ese momento, las cosas comienzan a cambiar vertiginosamente. Tengo participa en la corrección de una novela y, de repente, las cosas que ha escrito comienzan a suceder. Los dos personajes empiezan a moverse en un mundo desconocido que resulta más confuso aun por no despegarse del todo de la realidad que conocían.

La contaminación mágica es el punto clave de la literatura de Murakami, pues cambia radicalmente la óptica con la que el lector entiende no solo la literatura sino también la realidad.

Los dáimones: el Bien y el Mal

La realidad a la que nos conduce la literatura de Murakami ha sido denominada por Bolaño Sandoval (2010) como daimónica, retomando los estudios de Patrick Harpur (2007). Con el término "daimónico" se hace referencia a la figura tradicional del "dáimones" o "démones". Patrick Harpur toma como punto de partida para su estudio la teoría platónica en la que el alma se desprende de las Ideas Supremas y cae al mundo. Desde allí, su objetivo es volver al Uno:

> Así como el alma humana mediaba entre el cuerpo y el espíritu, el alma del mundo mediaba entre el Uno (que, como Dios, era el origen trascendente de todas las cosas) y el mundo material y sensorial. Los agentes de esta mediación recibían el nombre de dáimones (a veces escrito daemones); éstos, se decía, poblaban el Alma del Mundo y proporcionaban la conexión entre los dioses y los hombres.

Los dáimones actúan de puente hacia la divinidad. En el mundo histórico este concepto se actualiza y podemos hablar de potencias que nos llevan hacia el bien o el mal. Este dualismo tan platónico encaja perfectamente con Murakami. En gran parte de su producción nos ofrece, por ejemplo, dos narradores. Esto supone dos puntos de vista, dos formas de enfrentarse a una misma realidad que está siendo tergiversada poco a poco a través de la contaminación mágica.

De cualquier forma, los seres daimónicos positivos tienen que llevarnos al aprendizaje, al encuentro del "yo perdido"; los seres daimónicos negativos nos desconciertan y, con sus engaños y, en cierta medida, castigos, rompen nuestro sistema lógico y racional. En *Kafka en la orilla* son esenciales estos dáimones. Por un lado, Tamura se desdobla en su misterioso alter ego, el joven llamado Cuervo, que parece guiarlo y perderlo al mismo tiempo en un juego de contradicciones muy característico de Murakami. Por otro lado, aparecen los personajes de Oshino y Oshima –¿desdoblamientos de un mismo dáimon? No lo sabemos–. Los dos actúan de compañeros de viaje de Tamura y Nakata. Con ambos se da una extraña paradoja –aunque no tan extraña si recordamos que detrás de ello está Murakami que admite escribir "cosas raras, muy raras"[2]–*:* Oshima se convierte en el protector y guía de Tamura; mien-

[2] Entrevista en *La Nación* por Juana Libedinsky. Consultada en <http://www.lanacion.com.ar/943083-escribo-cosas-raras-muy-raras>

tras que Oshino es el que aprende de Nakata y acabará heredando su sino. Bolaño Sandoval habla de un iluminador y un iluminado. Murakami, en *1Q84,* prefiere hablar de "daughter" y "mother" o "el que percibe" y "el que recibe".

En *1Q84* nos encontramos con un laberinto de dáimones muy complejo: lo curioso es que algunos de ellos son involuntarios. La extraña secta religiosa Vanguardia tiene un líder que supone un dáimon claro en relación con la Little People. Sin embargo, cuando ese líder muere asesinado, su poder parece trasladarse al cuerpo de Tengo, uno de los protagonistas, que, sin darse cuenta, se convierte en un puente que los adeptos de Vanguardia han de cruzar para llegar a la Little People. Dentro de este universo aparecen, además, las "daughters", réplica de una persona real. Ésta última se convierte en su "mother" y, por tanto, pasa a ser un dáimon entre esa criatura recién nacida y la realidad indeterminada del año 1Q84.

Metaliteratura e intertextualidades

Todo esto nos lleva a preguntarnos… ¿dónde queda el autor en este juego de espejos y desdoblamientos? Bolaño Sandoval (2010) también deja caer que el propio Murakami se esconde tras otro alter ego en la novela de *Kafka en la orilla*. El coronel Sanders, un guiño clarísimo a Occidente y a la globalización, actúa de maestro y protector de Oshino, el cual parece repetir los pasos de Nakata y de Johnnie Walker. ¿Es Murakami un dáimon de sus personajes en un laberinto meta-literario que no tiene fin?

Los juegos meta-literarios están también muy presentes en la literatura del japonés. La meta-literatura es un fenómeno que consiste en hablar y reflexionar sobre la literatura desde la propia literatura. Murakami en sus obras no solo rompe los límites de la realidad, mezclándola con lo fantástico y lo mágico, sino que también suprime las barreras entre literatura y realidad, haciendo que ambas se retroalimenten. El autor juega con intertextualidades de textos de otros autores, e incluso hay puntos clave dentro de su producción que se repiten constantemente. En las dos obras elegidas para este trabajo, *Kafka en la orilla* y *1Q84,* encontramos ejemplos de ambas cosas.

Por un lado, Murakami refuerza su literatura con un amplio bagaje de referencias a obras anteriores, no solo literarias, sino también musicales o pictóricas. El japonés, quien trabajó durante muchos años en la nocturnidad de un club de jazz, sabe que la música es algo esencial en la vida humana. En una entrevista realizada por Jesús Ruíz Mantilla para el diario *El País (*2009)[3]*,* Murakami afirma que la música invadió su sangre durante ese período de su vida y que, desde entonces, escribe sus novelas como si interpretara un instrumento. "Imagino que el teclado del ordenador es como un piano e improviso sobre él", dice. Con obras maestras que van desde *El trío del archiduque* de Beethoven hasta el *Norwegian Wood* de Los Beatles, pasando por Bach o Prince, Murakami dota a sus novelas de una banda sonora muy peculiar. Y, muchas veces, estas canciones suponen la clave de la historia narrada. Es el caso de la *Sinfonnietta* de Janacek que aparece en el inicio de *1Q84:* Aomame la escucha en un taxi y, cuando se baja de él, ha entrado en una nueva realidad. ¿La ha transportado hasta allí la música? A partir de ese momento, la protagonista buscará las respuestas en la producción del compositor checo. Además, Murakami también "compone" música en su literatura: por ejemplo, el título de *Kafka en la orilla* viene dado a partir de una canción compuesta por uno de los personajes de la novela.

Pero el juego no acaba aquí. Murakami, una vez más, va todavía más allá. Toma prestadas ideas de otros autores, a partir de las cuales o bien refuerza su propia narración o sienta los cimientos de la misma. Por ejemplo, la afirmación

[3] Consultado en <http://elpais.com/diario/2009/04/05/eps/1238912812_850215.html>

de Chejov, "no se debe introducir un rifle cargado en un escenario si no se tiene intención de dispararlo", aparece repetidas veces: teñida de tintes de advertencia, en muchas ocasiones casi proféticamente. Varios fragmentos de la obra de Chejov se exhiben también en *1Q84:* Tengo, uno de los protagonistas, los lee en voz alta y reflexiona sobre ellos. Pero, en mi opinión, una de las más sobresalientes intertextualidades con las que juega Murakami es con el *1984* de George Orwell. La relación se observa ya desde el primer momento, pero lo verdaderamente interesante es la paradoja que consigue establecer entre ambas obras: en el *1984* de Orwell nos encontramos con un gobierno totalitario, dirigido por El Gran Hermano – *The Big Brother* en el original -, un hombre que nadie sabe si existe o no, una suerte de divinidad política que deriva en un culto extremo a su personalidad. Su imagen aparece reproducida en todas partes, en carteles de gran tamaño: su rostro, enorme, magnificente, contempla al protagonista, Winston Smith, el último hombre de Europa, desde todos los rincones. En el *1Q84* de Haruki Murakami, la imagen del Gran Hermano aparece deformada en *The Little People,* que podríamos traducir como "la gente pequeña". Ahora el poder no lo detenta un hombre enorme sino unos diminutos seres que se trasladan a la realidad, para más inri, a través de una novela. En *1Q84,* el punto de inflexión se produce cuando Tengo finaliza la corrección de una novela y los hechos que en esta se narran comienzan a hacerse realidad. ¿Las conexiones entre literatura y realidad se difuminan o se refuerzan? Esta incógnita mantiene al lector en vilo y lo anima a leer y leer para descubrir si los protagonistas también acabarán amando al Big Brother o, en su defecto, a la Little People.

La figura de Kafka también es importante a la hora de analizar a Murakami, sobre todo a la hora de narrar. Gregor Samsa, protagonista de *La Metamorfosis*, al despertar convertido en una cucaracha gigante, se preocupa porque llega tarde al trabajo. Esta es la técnica que utiliza Murakami para poner al lector a prueba: quien se acerque a Murakami ha de convertirse, momentáneamente, en Gregor Samsa y aceptar con total tranquilidad los hechos más extraños. Retomando las ideas expuestas anteriormente, Murakami consigue imbuir al lector en una "rutina mágica" de lo más sobrenatural.

Encontramos, también, paralelismos entre sus propias novelas, que refuerzan esa estética acumulativa ya mencionada anteriormente. Elementos que se repiten constantemente: Murakami presta siempre mucha atención a la forma de las orejas de sus personajes femeninos, por ejemplo. Un elemento compartido importante entre *Kafka en la orilla* y *1Q84* – y muchas otras, como *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* - es el escenario del bosque, como lugar inhóspito y de complicado acceso y que, aun así, atrae al protagonista.

Así, valiéndose de una serie de ingredientes, tanto pequeños homenajes a otros autores como una reincidencia en símbolos propios, Murakami crea un universo, una galaxia de la que el lector no puede escapar.

Humorismo y ambigüedades

Otra señal que caracteriza la obra del autor japonés es su humorismo. Luis Beltrán (2002) afirma que "las estéticas de la risa forman parte de la faz alegre y vital del mundo […] (*La risa)* No marca las distancias. Al revés, las destruye. […] La risa presenta la dimensión igualitaria y libre del mundo." Si seguimos esta teoría, se deduce que la risa supone la pervivencia de la tradición en el mundo "serio", "elevado". Aparece ante nosotros un nuevo dualismo: seriedad-risa. Y Murakami va a saber aprovecharlo. Lo hace a través de conversaciones absurdas de los personajes y una ironía sagaz que hace que, por ejemplo, en *Kafka en la orilla,* un camionero como es Oshino hable de filosofía con un ente que dice ser sólo concepto y que se aparece bajo la forma del logotipo de un negocio internacional de comida basura.

Murakami nos presenta un humorismo repleto de ambigüedades, en las que reside la tradición pero, también, la ruptura de la misma. Castany Prado (2005) opina que "a Murakami le bastan tres frases para hacernos sentir lo absurdo de nuestras categorías". Los presupuestos de nuestra sociedad, tradicionales, asumidos por todos sin duda alguna, se presentan absurdos para Murakami. Al más estilo kantiano, han de ser llevados al tribunal de la razón. ¿O al de la no-razón? ¿Qué hace Murakami? ¿Tergiversa nuestros principios últimos con algún objetivo final? Para Castany Prado, la literatura fantástica de Murakami no busca esa evasión comentada antes, sino que pretende sumergirnos más en la realidad caótica en la que vivimos, "pretende hacernos recordar que vivimos en el vacío". Este mismo autor presenta en su artículo una cita de un relato de Murakami, *Las granjas incendiadas*[4], donde un personaje que "practica la pela de mandarinas imaginarias", afirma: "el truco no es imaginar que tienes una mandarina entre las manos sino olvidar que no la tienes".

Murakami no quiere dejarnos olvidar el mundo en el que vivimos. Y nuestro mundo está repleto de ambigüedades. Pero, ¿acaso alguien nos las explica? Por tanto, si la literatura se alimenta de la realidad y ha de ser verosímil, ¿por qué todo habría de tener sentido? Murakami es capaz de ser fiel a la realidad rompiendo con la realidad literaria tradicional, caracterizada por una historia redonda, unos personajes definidos, un nudo y un cierre lógico y coherente. Murakami nos presenta una literatura ambigua, sin solución: hemos de aprender a vivir con lo ambiguo en lo literario, igual que vivimos con las contradicciones y los sinsentidos de nuestra era. En definitiva, no podemos hacer de la Literatura una apología de un orden establecido que no existe –ni jamás existirá– en nuestra realidad.

[4] Traducción del título por Castany Prado; el relato original, "Barn Burning", se encuentra incluido en la antología *The Elephant Vanishes*, no disponible hasta la fecha en castellano.

Conclusión: una mirada crítica

La literatura de Haruki Murakami contiene, en resumidas cuentas, un alto contenido simbólico y mágico pero, también, una base real y cotidiana que hace de sus novelas un fenómeno íntimo y global al mismo tiempo. Murakami rompe nuestra rutina a través de la fantasía, la magia y la risa. Sin embargo, no es una ruptura negativa, sin contenido ni finalidad: este punto de inflexión, tan radical en esta literatura, no es sino un llamamiento a un nuevo enfoque. Murakami construye una realidad y, a través de la contaminación mágica, la destruye total e irremediablemente: como consecuencia, sus personajes han de reconsiderar todo aquello que creían válido e irrefutable y buscar nuevos caminos, nuevas metas, nuevas formas de sobrevivir.

¿Por qué no aplicar esta técnica a nuestro día a día? Vivimos en un mundo que se basa en unos principios aceptados sin queja por todos. ¿Por qué no probamos a ser un poco personajes de Murakami y a no dar nada por supuesto? Así, la literatura de Haruki Murakami supone una suerte de "anti-guía" frente a nuestra realidad: nos enseña a olvidarnos de todo lo preconcebido, a destruir todas las guías que nos han movido hasta el momento.

Lo que Murakami pretende, en definitiva, es hacernos ver que nosotros mismos deberíamos ser quienes contaminásemos mágicamente nuestra rutina y, en este nuevo entorno, aprendiésemos a pensar por nuestros propios medios.

Bibliografía

Beltrán, L. (2002). La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental. Barcelona: Montesinos.

Bolaño Sandoval, A. (2010). Paraíso perdido y contracultura de la imaginación de Haruki Murakami. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 44.

Castany Prado, B. (2005). Literatura fantástica japonesa. *El otro mensual*, 34.

Cortázar, J. (2009). Historias de cronopios y de famas. Barcelona: Edhasa.

Kafka, F. (1998). La metamorfosis. Madrid: Alianza.
González Gonzalo, A.J. (2008). El juego de las dimensiones: entre fantasía y realidad. *Isagogé*, 5, 58-62.
González Gonzalo, A.J. (2010). Magia y vida. La narrativa fantástica de Haruki Murakami. *Saigón*, 14, 63-69.
Harpur, P. (2007). La realidad daimónica. Girona: Atalanta.
Libedinsky, J. (2007). Haruki Murakami: "Escribo cosas raras, muy raras". Entrevista en La Nación. Septiembre 2007.
Murakami, H. (2011). Kafka en la orilla. Barcelona: Tusquets.
—. 1Q84. Libros 1 y 2. Barcelona: Tusquets.
—. 1Q84. Libro 3. Barcelona: Tusquets.
—. El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas. Barcelona: Tusquets.
Orwell, G. (2008). 1984. Barcelona: Destino.
Ruiz Mantilla, J (2009). Haruki Murakami: "Mis libros triunfan en el caos". Entrevista en El País. Abril 2009.

ARTÍCULO

El arquetipo del "Sí-mismo" en la obra fantástica de Ana María Matute

XIAOJIE CAI

Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de Salamanca. Salamanca. España.
Profesora de la Universidad Normal de la Capital. Pekín. China.
Florcai@gmail.com

RESUMEN

Este artículo es un estudio de los personajes literarios encarnados del arquetipo del "sí-mismo", –término prestado de la psicología de Carl Gustav Jung– en la obra fantástica de Ana María Matute. El análisis de la evolución y caracterización de las manifestaciones literarias del arquetipo también reseña los últimos avances que ha adquirido la autora tanto en los motivos literarios como en las técnicas estéticas reflejados en su nuevo corpus fantástico.

Palabras clave: Ana María Matute, Arquetipo del "Sí-mismo", Literatura Fantástica, Psicocrítica, Análisis Literario.

El "sí-mismo" es un arquetipo fundamental para la psicología de Carl Gustav Jung sobre su interpretación de lo inconsciente, que se entiende como el propio "centro interior (núcleo psíquico)" (Jung, 1964: 168) de "la totalidad de la psique" y también supone una fase clave para la realización del "proceso de individuación" (*ibídem*):

> El «sí-mismo» puede definirse como un factor de guía interior que es distinto de la personalidad consciente y que puede captarse sólo mediante la investigación de nuestros sueños. Éstos demuestran que el «sí-mismo» es el centro regular que proporciona una extensión y maduración constantes de la personalidad. Pero este aspecto mayor y más cercano a la totalidad de la psique aparece primero como una mera posibilidad innata (*op.cit.*, pp. 161-162).

Según las estadísticas psíquicas, la forma personificada más habitual del arquetipo del "sí-mismo" es una "figura femenina superior" para las mujeres, o "iniciador y guardián, anciano sabio, espíritu de la naturaleza" para los hombres (*op.cit.*, p. 194); pero también puede tomar formas muy variadas según cada caso individual (*op.cit.*, p. 195). Estas figuras personificadas del arquetipo son muy recu-

rrentes en las creaciones de mitos, leyendas y cuentos de hadas de distintas regiones del mundo.

En la obra fantástica de Ana María Matute, sobre todo en su "trilogía medieval" (las últimas tres obras fantásticas de la autora: *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth)*, encontramos la presencia de un tipo de personaje muy interesante, con carácter mítico y misterioso, que, sin temor a equivocarnos, son precisamente manifestaciones literarias del mismo arquetipo psicológico arriba mencionado. El presente ensayo tiene como tema central, por lo tanto, el análisis de estos personajes encarnizados del arquetipo del "sí-mismo".

El primer personaje matutiano en el que se manifiestan representaciones correspondientes aparece ya en la primera novela escrita por la escritora: el anciano Anderea en *Pequeño teatro*.

Desde esta obra, la autora demuestra su afición por lo fantástico, lo subjetivo y lo simbólico. Gonzalo Sobejano la califica de "un cuento entre fabuloso y folletinesco, al que la autora pretende dar densidad psicológica con monólogos interiores y cierto simbolismo." (Sobejano, 1975: 316) Y Eugenio de Nora también se hace eco del tinte irreal que trasmite la obra:

> Más que novela, *Pequeño teatro* es un largo cuento, no enteramente fantástico, pero sí inverosímil, confuso y de vagos contornos, vitalizado casi únicamente por lo que tiene de angustiada elegía erótica de la adolescencia; de choque efectivo (aunque los tipos y la situación sean más bien figuras de sueño alucinado que seres de un mundo real posible) entre la ilusión, la aspiración ilimitada a la felicidad y al amor, y los límites insoportables de la vida. (Nora, 1971: 268)

La mayoría de los comentarios críticos analizan la forma del texto y a los protagonistas más importantes: el joven vagabundo Ilé Eroriak, el forastero Marco o la protagonista femenina Zazu[1], y pocos de ellos se interesan por un personaje secundario –el anciano Anderea[2], que, sin embargo, desempeña una función muy especial tanto para la fabulación estructural como para la interpretación del tema fundamental.

Aunque es sin duda un personaje secundario, la presencia de Anderea persiste en todo el texto hasta el final de la historia. Si tenemos en cuenta la notable y repetida mención de la alegoría fatalista de la novela, que compara el mundo con un teatro de marionetas donde los hombres no son más que muñecos que viajan inconscientemente hacia su destino sin ser capaces de controlar sus propias vidas[3], se puede percibir el carácter excepcional de este anciano. Primero, se insinúa la naturaleza mítica y de carácter superior del personaje: "El anciano era jorobado y deforme, y en Oiquixa llamá-

[1] En realidad, *Pequeño teatro* recibió en su época más reproches que elogios. Para algunos de esos comentarios, véase Alborg (1968: 34-35) y Nora (1971: 268), entre otros.

[2] Entre las múltiples alusiones críticas sobre la novela, sólo encontramos dos referencias directas a este personaje: Gonzalo Sobejano acierta en mencionarlo, aunque lo hace de manera tangencial, en su interpretación del tema de *Pequeño teatro*: "Orienta la trama el paralelo simbólico entre el «pequeño teatro» de Anderea y el teatro pequeño, mezquino, de la vida real" (Sobejano, *op.cit.*, p. 316); y Rafael María de Hornedo señala "la repetida intervención en la novela del teatrillo del marionetas del viejo Anderea", sin entrar en un análisis más concreto sobre él (Hornedo, 1960: 332).

[3] En esta obra las metáforas negativas que comparan a los protagonistas con muñecos son abundantes e incluso excesivas. Tales expresiones se encuentran en la narración omnisciente: "Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja" (Matute, *op.cit.*, p. 72); "Ilé Eroriak se incorporó y miró a Marco. La brisa levantaba el rubio cabello de su amigo, y, despeinado, tenía cierto parecido con la cabeza de cierto Arlequín que fabricó el anciano Anderea. Un muñeco de cabellos de color de paja, que yacía olvidado en el estante" (*op.cit.*, p. 127); o en el mundo interno de los personajes: "Zazu miraba a Miren, y pensó: «Es una gran muñeca muerta»" (*op.cit.*, p. 71); "Y diré: «No es un horrible pedazo de carne, es un corazón». Y te lo habré arranado a ti, Zazu. Pero mi alegría considera en que tu corazón me amará, a pesar de saberme un pobre muñeco, con los ojos llenos de veleros falsos" (*op.cit.*, p. 160). Y la descripción de la afición de la gente de la aldea por el espectáculo teatral representado por Anderea con sus muñecos agudiza el efecto satírico de la metáfora.

banle Anderea. Él mismo tallaba sus muñecos, él mismo trenzaba sus historias. Amor y odio vivían, bajo la noche azul con estrellas de estaño, su pequeña vida de mentira" (Matute, 1954: 12). Es decir, esta figura es como el creador o iniciador, que desempeña el papel de controlador en vez de ser controlado, y el que manipula en vez de ser manipulado; por otra parte, frente a las pasiones, angustias e ilusiones que muestran los otros protagonistas, Anderea mantiene una actitud ajena a los sucesos de su entorno. Toma una postura misteriosa, como un meditador o sabio, que se vincula con el modelo del "anciano sabio", una de las figuras más típicas del arquetipo del "sí-mismo" junguiano: "Anderea pasaba el pincel sobre la cara del muñeco, en silencio, con una leve sonrisa" (*op.cit.*, p. 48); y además expresa una visión ideológica de carácter agnóstico que persistirá en los otros protagonistas matutianos de la "trilogía medieval" que pertenecen al mismo arquetipo:

> –¡Oh, no puedo opinar! –dijo Anderea–. Yo también soy un muñeco.
> […]
> –La vida tendrá el sentido que cada uno desee darle –dijo el anciano, sonriendo–. Pero mi opinión carece de valor. Tampoco interrogo a los demás. Soy un pobre viejo que vive aquí debajo, trabajando para comer. Esta es la única verdad. (*op.cit.*, pp. 107-108)

A pesar del espíritu agnóstico transmitido por medio del personaje, en el texto se insinúa al mismo tiempo la existencia de una especie de sabiduría profunda que reside en el anciano, ya que con su observación acierta en desentrañar la trampa y la manipulación del misterioso forastero Marco, aunque mantiene una actitud observadora y callada ante todo el proceso:

> –Sí, sí. Ya sé por qué. Descuida. Ya sé que se lleva los fondos de la gran colecta; ya sé que se lleva el cursi *pendentif* de oro y esmeraldas de la señorita Mirentxu; ya sé que se lleva deudas a montones. Pero descuida, yo no diré nada. Yo nunca digo nada, Ilé Eroriak. Aquí solamente hablan los muñecos (*op.cit.*, p. 272).

Por último, la similitud entre Anderea y el arquetipo junguiano que toma la forma del "anciano sabio", se evidencia en la relación entre Anderea y el protagonista adolescente Ilé Eroriak. La estrecha relación entre los dos personajes reside más bien en el nivel espiritual. Como el único amigo de Ilé, Anderea es la persona que puede mantener una comunicación eficaz con el joven: "Pero de todas estas pequeñas cosas de su alma, solamente un hombre sabía y comprendía. Era éste un anciano, dueño de un mundo mágico: un teatro de marionetas" (*op.cit.*, p. 12). Si el adolescente representa la pura ignorancia y el desconocimiento sobre la vida, Anderea, por el contrario, ofrece un aspecto antitético, caracterizado por la sabiduría mítica que posee; el personaje infantil le tiene confianza, y recibe del anciano una especie de apoyo u orientación espiritual:

> En tanto, libre y feliz con su exigua paga, Ilé Eroriak se dirigió al camino del faro ruinoso. En cierta ocasión, Anderea le dijo que el faro antiguo y derruido se parecía a él, porque también estaba en medio de las olas furiosas y acariciantes. Desde entonces, el muchacho hablaba a menudo con las ruinas, con un lenguaje especial que sólo él entendía (*op.cit.*, p. 23).

Ahora bien, en las citas anteriores observamos la técnica que ha utilizado Matute para expresar metafóricamente la existencia de una especie de sabiduría o lógica esencial por medio de la figura del anciano sabio. En realidad, el modelo de figuración mítica de Anderea es bastante excepcional en el marco literario del primer periodo matutiano; y además, muy pocos personajes de la autora presentan simili-

tudes semejantes –quizá sólo el protagonista de “El rey de los zennos” puede considerarse como una excepción, ya que Ferbe también es un símbolo personificado de la existencia de una orden superior o una sabiduría primitiva que el mundo humano todavía desconoce (Matute, 1981) –.

Sin embargo, en las últimas obras fantásticas de la misma escritora, la existencia de una serie de personajes que representan características del arquetipo mencionado se hace más evidente.

Los personajes que toman la forma del arquetipo en la “trilogía medieval” matutiana son el joven vigía de *La torre vigía*, el Príncipe Once de *Olvidado Rey Gudú* y el poeta anónimo de *Aranmanoth*. A diferencia de la forma arquetípica del anciano sabio que se adopta en *Pequeño teatro*, estos personajes toman una identidad de carácter variable, y su interacción con los protagonistas coadyuva en el desarrollo espiritual o “inconsciente” de los mismos. A continuación haremos un análisis de las características de estos personajes, así como de sus funciones en la estructuración novelesca.

Según las teorías psicológicas junguianas, además de la habitual figura superior, el arquetipo del “sí-mismo” también puede adoptar una forma más misteriosa que aparece como una combinación de juventud y vejez: “Sin embargo, el «sí-mismo» no siempre toma la forma de un viejo sabio o una vieja sabia. Estas personificaciones paradójicas son intentos para expresar algo que no está comprendido en el tiempo, algo que es, simultáneamente joven y viejo” (Jung, *op.cit.*, pág.195). Es muy interesante reseñar que los personajes a los que vamos a aludir a continuación son precisamente una manifestación literaria de este fenómeno psicológico.

La identidad misteriosa y cambiante del joven vigía de *La torre vigía* es un buen ejemplo. Aparece al principio como un mendigo vagabundo con el protagonista con el que contrae amistad, y desaparece al día siguiente hasta que éste vuelve a identificarlo con la persona del vigía, casi al final de la novela. A través de la presentación del aspecto físico del vigía, la autora transmite conscientemente una sensación confusa, que insinúa la yuxtaposición de diferentes identidades y de distintas huellas temporales, que implica metafóricamente la naturaleza divina y mítica del personaje y su posible vínculo con esa lógica natural primitiva, eterna y resistente del tiempo, señalada borrosamente a lo largo de la novela. Y cuando el protagonista, por fin, logra reconocer la identidad del vigía, se cuenta que tiene una experiencia casi mítica que aclara en cierto sentido la visión divina -aunque vaga- que le ha confundido durante todo el proceso de crecimiento:

> En aquel momento, le reconocí.
> –¿Por qué te fuiste aquella madrugada, sin decirme nada? –le reproché, con una gran tristeza–. Y te di parte de mi caza, y era cuanto poseía. Tú prometiste combatir a mi lado…
> Pero el vigía movió de un lado a otro la cabeza, como si no comprendiera mis palabras, las negara, o las rechazara.
> Y, en aquel momento, estrechándome en círculo invisible, noté unas pisadas a mi alrededor, y supe que me rodeaba un silencioso testigo del tiempo aún no llegado a mí; aquel tiempo que a menudo acechaba, o amenazaba mi existencia: sucedido y futuro a la vez (Matute, 2001: 160).

Cabe explicar que en *La torre vigía* existen dos visiones que convergen en el mismo protagonista –una visión realista de un adolescente y otra visión mítica y divinizada que revela gradualmente al protagonista la existencia de una lógica primitiva y superior que permitiría la integración espiritual del individuo. Estas dos visiones se pueden entender como las narraciones centradas respectivamente en la

conciencia y en el nivel de lo inconsciente del mismo personaje[4].

En los textos centrados en lo inconsciente del protagonista anónimo, el joven vigía aparece como la única figura de ese nivel espacial. La identidad del vigía simboliza aquí una figura que queda libre del transcurso temporal y que actúa como testigo, observador e incluso predicador de ese orden primitivo misterioso que el protagonista percibe en el nivel de lo inconsciente. La referencia al tiempo "sucedido y futuro a la vez", coincide con la afirmación de la escuela junguiana de la naturaleza "simultáneamente joven y viejo" de la forma personificada del arquetipo del "sí-mismo".

Aunque declara su desconocimiento e ignorancia, como sucede en los otros ejemplos matituanos que representan el mismo arquetipo, el verdadero significado simbólico del vigía es su conexión con la lógica primitiva esencial descrita en la novela:

> –Yo no sé nada –negó–. Sólo vigilo, sólo espío lo que ocurre, o lo que pudiera ocurrir, en la lejanía…Soy un hombre alerta, y nada más. Pero al decir estas cosas, tan punzante me pareció la mirada de sus ojos, que parecía atravesar el aire, el confín de la tierra y la piel del cielo. Pues eran iguales a dos flechas disparadas por el tiempo y el mundo, hacia otro tiempo y otro mundo para mí indescifrables (Matute, *op.cit.*, pp. 154-155).

La residencia del vigía –" [en] lo más alto de la torre" (*op.cit.*, p. 156) es una imagen simbólica que supone la antítesis de la tierra del Barón Mohl. En contraposición con la injusticia, el sufrimiento y las angustias del mundo inferior, la torre simboliza un espacio inconsciente o, "los más altos grados de la conciencia" según la afirmación de Ruth El Saffar, donde el protagonista "logra liberarse del choque de opuestos que tanto le angustia" (El Saffar, *op.cit.*, p. 228); "Una vez en lo alto de la torre, me sentía liberado de toda la angustia, recelo y aun mezquindad en que me sabía atrapado de día en día" (Matute, *op.cit.*, p. 156).

Precisamente en este espacio simbólico encontramos la descripción de Matute –singular e inédita– sobre una eficaz comunicación entre el protagonista anónimo y el vigía, ya que en las obras anteriores la comunicación se describe como una tarea imposible:

> Y así fue avanzando, y ensanchándose, el débil diálogo comenzado entre el vigía y yo. Un lazo cada vez más fuerte nos unía; y llegó a ser tal nuestro entendimiento, que muy pocas palabras nos bastaban para llegar a un común interés en nuestra plática. En verdad, estábamos ligados por invisible dogal, que nos amarraba uno al otro, en indisoluble ligadura; una enlazada memoria, aún no entendida por mí ni por él, nos envolvía. Y sabíamos que, algún día, nos revelaría el estado más alto de la naturaleza a que pertenecíamos (*ibídem*).

El párrafo arriba citado se puede entender como una descripción metafórica de cómo el individuo se da cuenta del profundo conocimiento interior –el "sí-mismo", y llega al último paso del proceso de integración espiritual, que se asimila al llamado "proceso de individuación" (Jung, *op.cit.*, pp. 157-228) psicológica junguiana. La eficaz comunicación y la identificación del protagonista con el vigía señalan de manera más clara y sencilla la realización final del proceso de integración del personaje –aunque este proceso es de duración corta y fracasa al persistir hasta el final de la novela–.

[4] En los ensayos críticos sobre Ana María Matute se encuentran muy pocas alusiones a las teorías psicológicas para la interpretación de sus textos. Sólo Ruth El Saffar ofrece una perspectiva psicológica afirmando que "[E]n la ficción creada por Matute hay una muy marcada división entre la conciencia y la inconsciencia. La lucha por reunirlas –por restablecer Edén –forma la base de su obra." Aunque esta afirmación es demasiado general, y no explica bien el tema de muchas obras de la primera etapa literaria de Matute, sí que es apropiada para resumir la situación de la novela *La torre vigía* (El Saffar, 1981: 225).

En *Olvidado Rey Gudú* la técnica matutiana de dar una identidad mítica y al margen de la lógica temporal a los personajes que representan el "sí-mismo" continúa, reflejada en la figuración del Príncipe Once. Aunque inspirado del cuento "Los cisnes salvajes" de Andersen, el Príncipe Once es más bien una imagen original, y por otra parte independiente de la estructura temporal de la novela.

Con su capacidad fantástica de traspasar diferentes periodos temporales, este personaje está libre de cualquiera de las múltiples líneas narrativas de la novela y aparece como una figura de carácter apocalíptico, con cierta similitud con las Parcas, que presagian la muerte de ciertos protagonistas. Si enfocamos la observación desde la perspectiva psicológica jungiana, la presencia del Príncipe Once en el momento de la muerte también se debe entender como una narración desarrollada en el nivel de lo inconsciente: Once les ofrece a los protagonistas la posibilidad de la fusión de lo consciente y lo inconsciente; algunos logran cierta integración aunque de forma parcial –como el caso del Príncipe Almíbar–, mientras otros fracasan al realizar tal proceso, como les sucede a Ardid y a Gudú. De esta manera la autora transmite el *leitmotiv* de la novela: la indagación del valor esencial que puede sobrevivir al periodo limitado de la vida humana y las posibles equivocaciones de los hombres. Mientras tanto, como personaje fantástico que les revela la existencia de este valor esencial, se percibe en Once el sentido de la "sabiduría profunda y mítica" ya conocido en las otras encarnaciones del arquetipo del "sí-mismo".

Concretamente, el primer escenario trágico en el que participa el Príncipe Once es el de la muerte de Tontina. A diferencia de la profunda tristeza que muestra Predilecto sobre la muerte de su amada, Once le ofrece otra interpretación absurda e infantilizada. Según su criterio, la muerte no es nada más que un juego – el juego que se llama "No Volver Nunca" (Matute, 1996: 484), una metáfora que presenta fielmente la idea planteada por Matute sobre el entendimiento de la muerte desde la perspectiva de los niños. Para el niño matutiano la muerte no es un suceso tan temible y doloroso como para los adultos, sino que siempre conlleva algún otro tinte. En una obra como *Olvidado Rey Gudú*, en la que se reitera la amenaza del transcurso del tiempo y del inevitable destino de destrucción y olvido, la interpretación metafórica e infantilizada del Príncipe Once añade un tinte consolador, aunque absurdo, al ambiente pesimista principal.

La segunda presencia del personaje mítico tiene lugar en el episodio sobre la muerte del Príncipe Almíbar. Este personaje pertenece al grupo de los que conservan las cualidades más apreciables para la escritora: a diferencia de la ambición de Ardid y del ansia por la expansión de Gudú, la forma de procurar la felicidad de este personaje consiste en el enriquecimiento interno, así como en su amor hacia Ardid. Aunque también es un personaje trágico que fracasa al intentar obtener la meta que persigue y que termina miserablemente por causa del amor no correspondido, la alabanza de su naturaleza y de los sentimientos puros se percibe en el tono narrativo que aplica la autora.

En este sentido, la presencia repentina del Príncipe Once ante Almíbar que se encuentra con "su gran pena" (*op.cit.*, p. 579) y le hace compañía en sus últimos momentos, enfatiza ese tono afirmativo que sostiene la escritora sobre las cualidades representadas por Almíbar. Con la magia de Once, se recupera el escenario de la infancia de Almíbar y se canta al mismo tiempo la belleza de la naturaleza infantil:

> –No eres viejo –respondió al fin–. Tú no puedes ser viejo, porque si no eres un niño por fuera, yo (que puedo ver el envés de la gente) sí percibo en ti un niño.
> –¿De verdad? –dijo Almíbar con escasa fe–. No puedo creerlo, querido Once.
> –Pues es cierto –dijo Once–. Te veo del revés, tan claramente como a pocos distingo del derecho. Y veo a un niño muy hermoso: sabe jugar, sabe manejar toda clase de ob-

> jetos y disponerlos bien, y lee: lee un libro escondido, que encontró olvidado…Y también es valiente, y tiene un corazón particular: pues veo algo en ti (*op.cit.*, pp. 579-580).

La metáfora del juego de "No Volver Nunca" vuelve a aparecer. Igual que en el ejemplo anterior, todo el diálogo está barnizado de un tono mítico y agnóstico, mezclado con un ligero matiz optimista que implica una sutil posibilidad de esperanza:

> –Ah, temo que no sabré adónde ir… Porque allí (de donde tú siempre vuelves) no me dejarán entrar. ¡No, no me dejarán entrar! –repitió, con un suspiro. Y su voz era igual a la de Tontina cuando pronunció las mismas palabras.
> –No –dijo Once–. No podrás entrar.
> –Entonces –dijo Almíbar–, ¿adónde iré?
> –No lo sé. –Once encogió levemente los hombros. –En verdad, yo no lo sé…
> –Dame la mano, al menos –murmuró Almíbar. Once le dio la mano, y Almíbar partió (*op. cit.*, pp. 580-581).

De forma contrastiva, los momentos anteriores a la muerte de los protagonistas Ardid y Gudú se relatan con un tono completamente pesimista. El matiz que domina los párrafos relacionados con la muerte de la Reina Ardid es la soledad y el remordimiento. La descripción absolutamente negativa de la muerte de la protagonista significa el rotundo rechazo de ese modelo de vida, caracterizada tanto por sus ambiciosos deseos de autoridad, por el poder, la venganza y la conquista, como por la ignorancia sobre los valores fundamentales de la vida, tales como el amor y la inocencia infantil. Hay muchos momentos recuperados que pasan por la última memoria de Ardid, y para agudizar el remordimiento del personaje y lo incorregible de su equivocación sobre la vida, se establece que la reina reclame la presencia del Príncipe Once mientras éste ofrece su ausencia, que simboliza la imposibilidad de recuperación y corrección de los sucesos pasados:

La presencia de Once persiste hasta la última página de la novela. Por lo que respecta a la muerte de Gudú, se destaca la ignorancia del personaje, o su equivocación sobre el verdadero significado de la vida, a pesar de sus innumerables éxitos en guerras y expansiones: "Con un débil grito, lloró por primera vez. Por él, por toda su vida, por su perdida juventud y, sobre todo, por la gran ignorancia de cuanto le rodeaba" (*op.cit.*, p. 864). Por consiguiente, en cuanto a la presencia del Príncipe Once, se destaca el desconocimiento del rey sobre su identidad, y en este caso, el personaje tiene en sí mismo un evidente significado simbólico vinculado al valor esencial de la vida:

> Creyó distinguir en el último momento a aquel extraño muchacho que acompañaba a Tontina. Ahora por fin liberaba su brazo del manto que lo cubría, y le mostraba su ala de cisne. Pero no supo nunca Gudú, porque no tuvo tiempo, quién era; no supo nunca Gudú si sobrevolaba al Dragón o, como todo, como todos, se hundía también en el inmenso e irreparable olvido de su vida y de todas las vidas (*op.cit.*, pp. 864-865).

La última figura que vamos a analizar, el poeta en *Aranmanoth*, hereda la consciente confusión de la identidad del arquetipo del "sí-mismo" y el sentido mítico producido por ello. La presencia del personaje fantástico tiene lugar en el momento crucial de la transición de la infancia a la madurez de los protagonistas Aranmanoth y Windumanoth, ya que experimentan una profunda confusión que proviene de la pérdida de la identidad infantil y el desconocimiento del siguiente periodo de la vida. En este sentido, el poeta es como un orientador que les muestra la respuesta esencial de la vida humana. Igual que el vigía de *La torre vigía*, el arquetipo toma la forma de un hombre joven: "Las sirvientas se apresuraron a abrir y

allí encontraron a un hombre joven, y muy bello a pesar de su aspecto descuidado, que suplicaba refugio ante la tormenta de nieve que se avecinaba" (Matute, 2000: 86). Cuando Aranmanoth le pregunta por el nombre, la respuesta del hombre se reviste de un tinte agnóstico y mítico ya conocido para el lector:

> –Me llamo un nombre distinto allá donde voy –contestó tras secarse con el dorso de la mano los labios mojados en un ademán que no estaba bien visto entre los moradores de la casa.
> –¿Por qué? –preguntó Windumanoth.
> –Porque yo soy aquello que las gentes sueñan, o desean, o recuerdan. Por eso, allí donde voy, recibo un nombre distinto.
> –¿Y aquí qué nombre traes? –le preguntaron los muchachos al unísono.
> –Aún no lo sé –dijo el muchacho tras una pequeña vacilación–. La verdad –y sonrió con ligera picardía –es que no lo sé, aunque si lo supiera no lo diría. Si os sirve de algo, os diré que podréis llamarme el poeta (*ibídem*).

Las expresiones de "yo soy aquello que las gentes sueñan, o desean, o recuerdan" señalan casi explícitamente que el significado simbólico de este personaje está vinculado a los elementos más esenciales de la psique humana –el "sí-mismo", y la frase "Me llamo un nombre distinto allá donde voy" insinúa el cuestionamiento de la verdadera identidad y edad del personaje a pesar de la juventud física que representa, es decir, el carácter "simultáneamente joven y viejo", y la actitud de incógnita que potencia la mezcla de sabiduría y agnosticismo observada en otros personajes vuelve a notarse: "La verdad –y sonrió con ligera picardía –es que no lo sé, aunque si lo supiera no lo diría."

Cabe destacar que una imagen simbólica observada en esta obra enriquece la técnica que Ana María Matute dedica a la descripción de lo inconsciente. El espacio de lo inconsciente se metamorfosea en "el más profundo y oscuro corazón del bosque" (*op.cit.*, p. 98), y en la obra no faltan otras descripciones que señalan esta asimilación entre el bosque y lo inconsciente humano, como por ejemplo: "El bosque era otro. Era un territorio que, de improviso, se apoderaba del rumor y del olor de la más remota memoria" (*ibídem*), y la descripción sobre el "Gran Señor del Bosque": "Y entonces algo se levantó ante los ojos de Aranmanoth, algo que parecía provenir de sus primeros recuerdos o de una memoria que, tal vez, existía desde antes de su nacimiento" (*ibídem*).

El mismo "Árbol de la vida" se puede interpretar también como la forma materializada y simbólica del "sí-mismo" y coincide con la forma del "espíritu de la naturaleza" jungiana, ya que forma parte del centro del bosque, –la naturaleza–, y contiene todo el conjunto de los significados transmitidos por la misma imagen del bosque:

> –Lo único cierto es que estás ante el Rey del Bosque…, y ¿sabes una cosa? En él anidan nuestros más oscuros sueños. Con toda sinceridad te diré que si este árbol es venerado es porque en él se depositan todos los deseos, la ira, el amor y la desesperación de los humanos. Pero también la esperanza. Y por eso verás lo que verás esta noche (*op.cit.*, p. 99).

Bajo este árbol y con la explicación del poeta mítico, ambos como símbolos del "sí-mismo", se revela al protagonista adolescente -por medio de unas ilusiones fantásticas y oníricas- la parte oscura del "corazón humano" (*op.cit.*, p. 95) como "la confusión, el terror y la soledad de la especie humana" (*op.cit.*, p. 100). Esta anécdota tiene una función enlazadora en la estructuración novelesca, porque no sólo significa la terminación de la etapa infantil de Aranmanoth, sino que también insinúa el final trágico de las aventuras de búsqueda que los protagonistas emprenderán en el siguiente episodio, al tiempo que enfatiza el ambiente depresivo del orden humano que supone una amenaza cons-

tante para los protagonistas jóvenes: "Pero el depredador se agazapaba en lo más escondido de su ser y martilleaba. Sólo la muerte podría detener aquel martilleo que se parecía demasiado a una advertencia" (*op.cit.*, p. 104).

Mientas tanto, el poeta –representación del arquetipo del "sí-mismo"– desaparece misteriosamente una vez que termina la experiencia relacionada con lo inconsciente ocurrida en el bosque de la noche: "Aranmanoth se incorporó y le tendió la mano, no sabía si en gesto de amistad o en demanda de protección. Pero el poeta ya no estaba a su lado. Había desaparecido entre los árboles como poco antes desapareció el rumor de las gentes" (*ibídem*), para volver a aparecer al final de la novela y reiterar el canto de alabanza sobre el espíritu que representa Aranmanoth:

> Pasaron los años, muchos años, y otro joven poeta de ojos negros llegó hasta aquel lugar. Y esta vez, los que escucharon la historia de Aranmanoth se quedaron cautivados y atónicos ante las palabras del joven. «¿Será cierto lo que este hombre cuenta?», se preguntaban los unos a los otros. Y subían a la ermita donde quizá Orso aún mantenía sus oídos cubiertos con las manos. O quizá había desaparecido para siempre. Después, iban en busca del Manantial y buscaban en el fondo del agua la cabeza de Aranmanoth, sus cabellos largos como espigas y aquel collar de amapolas que, según se decía, era la sangre que brotó de su garganta y el origen de las que, verano tras verano, aparecían en los trigales (*op.cit.*, pp. 190-191).

Ahora bien, teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos concluir que el arquetipo del "sí-mismo", aunque ya tiene su pionero en *Primera memoria*, se convierte en una referencia fundamental en la "trilogía medieval" de Ana María Matute, por lo que se pueden percibir los últimos avances de la autora tanto en los motivos literarios como en la retórica.

Una de las más notables diferencias registradas en la "trilogía medieval", a pesar de su completa adhesión al género fantástico y maravilloso, consiste en el sutil tinte positivo que muestra la autora, indicativo de una posible vía de resolución de las angustias mentales que habían torturado a sus protagonistas y de la esperanza de una reconciliación consigo mismos, o sea, una integración espiritual que supone la antítesis del tema de la carencia, que nunca aparecían en las obras anteriores de la misma escritora.

Por este motivo, en estos nuevos textos observamos una narración más profunda en comparación con las anteriores, y se percibe de manera notable el esfuerzo de la autora de ir a lo más profundo del desarrollo psicológico de sus protagonistas. La descripción de una visión vaga, misteriosa, de carácter fantástico, realizada en el nivel de lo inconsciente de los personajes, revela el nuevo esfuerzo matutiano. En estos sentidos, la manifestación literaria del arquetipo del "sí-mismo", no importa si es un impulso creativo inconsciente o espontáneo de la escritora, supone indudablemente una estrategia fundamental y exitosa en su función tanto temática como estética en el nuevo texto fantástico matutiano.

Referencias bibliográficas

Alborg, J. L. (1968). Hora actual de la novela española. Vol. II. Madrid: Taurus.

El Saffar, R. (July-December, 1981). En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana María Matute. Revista Iberoamericana, 47, 223-231.

Hornedo, R. M. (July-December,1960). El mundo novelesco de Ana María Matute. Razón y fe, 162, 310-323.

Jung, C. G. (1964). El hombre y sus símbolos. Barcelona: Luis de Caralt Editor.

Matute, A. M. (1981). Algunos muchachos. Barcelona: Destino.

—. (2000). Aranmanoth. Madrid: Espasa Calpe.

—. (2001). La torre vigía. Barcelona: Bibliotex.

—. (1996). Olvidado Rey Gudú. Madrid: Espasa-Calpe.

—. (1954). Pequeño teatro. Barcelona: Planeta.

Nora, E. (1971). La novela española contemporánea (1939-1967). Madrid: Gredos.

Sobejano, G. (1975). Novela española de nuestro tiempo 1940-1947 (En busca del pueblo perdido). Madrid: Prensa Española.

ARTÍCULO ESPECIAL

La imagen de las mujeres en la literatura española del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán

SUSANA LÓPEZ SILVA
Licenciada en Filología Hispánica. Universidad de Santiago de Compostela. Galicia. España
lopezsilvasusana@yahoo.es

RESUMEN

En el presente trabajo se recogen algunas de las opiniones e impresiones de Emilia Pardo Bazán en lo relativo a cuatro aspectos fundamentales -la educación, el matrimonio, el divorcio y el maltrato-, para conocer cuál era el papel de la mujer en la época de la escritora gallega. Desde muy joven doña Emilia luchó con gran fuerza por los derechos de la mujer, poniendo especial énfasis en que esta alcanzase la igualdad intelectual con el hombre.

Palabras clave: Pardo Bazán, mujeres, defensa, igualdad.

Con razón decía un célebre jurisconsulto que la vida no está protegida; pero debió añadir "en especial la de la mujer". Todo español cree tener sobre la mujer derecho de vida o muerte. Lo mismo da que se trate de su novia, de su amante, de su esposa. Los celos disculpan los más atroces atentados, las venganzas más cruentas; y los que se escandalizan de las barbaridades de la guerra (que al fin tiene un carácter colectivo y de interés general) disculpan esas atrocidades individuales, como si fuese lícito nunca tomarse la justicia por la mano. ***La vida contemporánea. La Ilustración Artística,*** **Emilia Pardo Bazán.**[1]

[1] Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea. La Ilustración Artística*, n.º 1740, 3-V-1915, p. 302.

Las ideas feministas de Emilia Pardo Bazán

En el mundo de las letras hispanas del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, sobresalió la figura de Emilia Pardo Bazán, mujer de extraordinaria capacidad intelectual que dedicó su vida a la literatura, distinguiéndose no solo como una excelente novelista, sino también en el campo de la crítica literaria y del periodismo.

Entre los muchos aspectos por los que se mostró preocupada la escritora se destaca el interés que dedicó a la situación de la mujer en la sociedad española de su época. Siempre se ha dicho de la autora que fue una feminista ardiente y, en el marco de la propaganda que llevó a cabo para atraer la atención española sobre el tema, expresó sus ideas tanto en estudios críticos como en su obra narrativa. No se sabe, sin embargo, cuándo empezó a desarrollar sus ideas feministas, pero desde muy joven investigó y leyó a los autores que trataban sobre la materia, percibiéndose que existió en ella una inquietud muy grande sobre el tema. Posiblemente, el hecho de que nunca pudiese alcanzar un puesto en la Real Academia de la Lengua, uno de los reveses más fuertes que recibió la Condesa, por ser la RAE, en su época, un recinto exclusivo para hombres, fue uno de los motivos que hicieron revivir en ella el sentimiento feminista. Doña Emilia luchó a partir de ese momento con gran fuerza por los derechos de la mujer y, desde luego, para lograr la igualdad intelectual de esta con el hombre.

Pardo Bazán protestó contra la situación de la mujer en España, ya que consideraba un ultraje el estado de inferioridad en que se la mantenía, y pensaba que la sola preocupación por el honor individual exigía la reparación de esta injusticia. Es más, según ella, de la situación de la mujer en un país dependía, en gran manera, la situación del mismo país, por ello lamentaba tan vivamente el carácter retrógrado de las costumbres españolas, especialmente en este terreno.

La educación

Defensora incansable de los derechos de la mujer, Emilia Pardo Bazán siempre luchó por conseguir igualdad de oportunidad educativa para las españolas a la par con el hombre. En otras palabras, combatió por obtener para ellas un lugar en la sociedad basado exclusivamente en los valores morales e intelectuales independientemente de su sexo.

Como es sabido, la posición que la mujer española desempeñaba en la sociedad del siglo XIX, en general, era de carácter secundario si se le compara con el papel que desempeñaba el hombre de su tiempo. En la tradición del pueblo hispano la mujer representaba la maternidad, la sensibilidad acusada y el espíritu de sacrificio. Desde que la hembra nacía se educaba para que fuese buena madre y ama de casa eficiente, de manera que se le enseñaba a bordar y a tejer, y, si pertenecían a familias pudientes, se les proveía de una "cultura de adorno", esto es, recibían clases de pintura, de música y aprendían un poco de francés. Sin embargo, eran muchas las escritoras del momento, como Pardo Bazán, que defendían que el ser esposa y madre no constituía ningún impedimento para obtener una educación sólida.

La desigualdad entre el hombre y la mujer la señalaba la coruñesa en todos los órdenes de la vida. En el ámbito educativo, mientras más ignorante fuese la mujer, mejor, el conocimiento siempre ha sido motivo de gloria y admiración en el hombre, en el sexo opuesto, por el contrario, se consideraba monstruoso y amenazador. Por eso, la escritora puso tanto énfasis en la educación de la mujer y dio a conocer en España las teorías que al respecto tenía el pensador inglés John Stuart Mill: que el hombre y la mujer tenían la misma capacidad intelectual y el mismo derecho a educarse.

La lucha de la mujer por reivindicar el puesto que por derecho le correspondía en la sociedad, creía doña Emilia que debía de iniciarse desde el seno del hogar con la educación de la mujer

en todos los aspectos. Estas ansias de educar a la mujer movieron a la Condesa a escribir una serie de trabajos sobre el tema que publicó en su *Nuevo Teatro Crítico*. Sus fundamentos de que la educación era importante se basaban en que la mujer era la encargada de la formación de los hijos en el hogar, por lo tanto, a mayor educación, esto redundaría en que mejor instruidos estarían los hijos y mejor se desenvolverían en la sociedad en que se moviesen. Ahora bien, la autora defendía la idea de que la mujer debía instruirse, en primer término, para sí misma:

> […] considero altamente depresivo para la dignidad humana, representada por la mujer tanto como por el hombre, el concepto del destino relativo, subordinado al ajeno. La instrucción y cultura racional que la mujer adquiera, adquiéralas en primer término para sí, para desarrollo de su razón y natural ejercicio de su entendimiento, porque el ser racional necesita ejercitar las facultades intelectivas lo mismo que necesita no dejar atrofiarse sus demás órganos. Y todo lo que sea invertir los términos anteponiendo lo secundario, lo conceptúo funesto y degradante.[2]

Pardo Bazán ambicionaba que la mujer pudiese lograr tanto su independencia intelectual como económica, de manera que no fuese una carga para el marido si era casada o para la familia si era soltera o viuda. Sostenía la escritora gallega que las desigualdades entre ambos sexos en España eran sumamente marcadas y desconcertantes, pues existían leyes que permitían a la mujer seguir una carrera y no ejercerla. La Condesa insistía en que la mujer tenía también derecho a ganarse la vida y a ser independiente:

> …Dependiente de los azares del matrimonio, la mujer si tiene esposo, tendrá honra, virtud y pan. Mas si se queda para vestir imágenes, o no encuentra en el compañero el sostén que buscaba… entonces la estrechez y el hambre o el infame oficio que también, ¡también! es un relativismo, porque depende del capricho viril…[3]

De esta manera, propuso que todas las naciones que tuvieran representantes en el Congreso y en especial España, le ofreciesen a la mujer libre acceso a la enseñanza oficial, que se les permitiese desempeñar las carreras y los puestos a que le daban opción sus títulos.

La mayor diferencia entre el varón y la hembra se daba en la educación intelectual, pues se partía de la premisa de que la inferioridad intelectual de la mujer era congénita. La enseñanza religiosa era la más equitativa entre ambos sexos, y, en cuanto a la educación moral, Pardo Bazán creía que se debía impartir a hombres y a mujeres para formar así buenos ciudadanos, aunque, según la escritora, moralmente la mujer era superior al hombre. Tanto mujer como varón recibían enseñanza religiosa en el hogar, puesto que:

> […] no haber recibido de su madre enseñanza religiosa, se juzga casi tan humillante como no tener padre conocido: y decirle a un hombre que su madre carecía de principios religiosos, es ultrajarle poco menos que si la acusásemos de libertinaje.[4]

La preocupación que sentía doña Emilia por la educación continuó en aumento a través de toda su vida. Su inquietud la motivaba toda actividad donde la mujer pudiese destacarse y adquirir una mejor educación, porque creía que aprendiendo y educándose la nación llegaría a lograr su libertad, y, por supuesto, la mujer formaba parte de esa nación.

[2] Emilia Pardo Bazán, *La educación del hombre y la de la mujer*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2006, pp. 101-102.

[3] Adna Rosa Rodríguez, *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo* Bazán, A Coruña, Edicións do Castro, 1991, p. 143.

[4] Adna Rosa Rodríguez, *op. cit.*, p. 136.

El matrimonio

El papel que desempeñaba la mujer en el matrimonio era fundamental para doña Emilia que creía que una de las causas del fracaso de la Institución del matrimonio en España, era la diferencia abismal que existía entre la educación del hombre y de la mujer. La consecuencia de esta situación era la ruptura de la comunicación que evitaba la compenetración necesaria que debería existir entre los cónyuges. Opinaba que el sexo o relación sexual era muy importante en el matrimonio y era ley natural de la vida; por lo tanto, aquel que considerase al matrimonio un medio cuyo fin solo fuese la reproducción, estaría en un error.

A fuerza de hacer centrarse a las jóvenes en la idea del matrimonio y de alimentar su imaginación con estúpidas novelas rosa, se les llenaba la cabeza de falsas ideas sobre el mundo ocultándoles su verdadera imagen. Nada había más fácil entonces, para el seductor, que hacer que cayesen en sus trampas. Más de una de ellas, ingenua y sin firmeza moral, se dejaba llevar a una aventura irreparable. Así, por temor a no encontrar marido, buen número de jóvenes aceptaban al primero que se les declaraba, situación que Pardo Bazán denunciaba. Los padres en su prisa por ver el futuro resuelto, daban su consentimiento a uniones de este tipo, sin preocuparse de que fuesen sensatas. En cualquier caso, si una mujer no encontraba esposo, la otra opción que le quedaba era el convento.

El divorcio

A finales del siglo XIX hubo en España una polémica acerca del divorcio y, en este caso, no le resultó fácil a doña Emilia adoptar una postura, pues se encontraba ante un caso de conciencia. Por una parte, sentía la obligación moral de defender una reforma liberal como esta, de hecho, andando el tiempo ella misma acabó divorciándose; pero, por otra parte, no podía aprobarla a causa de sus convicciones de buena católica. De esta manera, la exposición de su punto de vista a este respecto resultaba un poco confusa; aunque consideraba que se iba demasiado lejos en Francia y que en España se era demasiado rígido, dejaba entrever que tal vez a los legisladores franceses no les faltaba razón, ya que la idea de que se permitiese el divorcio facilitaría los matrimonios eliminando todo tipo de miedo. Así el consentimiento se daría con mayor libertad.

El "mujericidio"

En algunos de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán recogidos en su libro *De siglo a siglo* (1900), comentaba la autora uno de los problemas sociales que tenían las mujeres de las clases inferiores. Se refería a la cantidad de asesinatos de mujeres, la mayoría de ellos por celos, lo que causaba un problema social, ya que muchas de estas almas indefensas dejaban a sus hijos huérfanos. Esta situación era, por consiguiente, una cuestión que debería preocupar a las autoridades pertinentes.

Esta clase de violencia nunca ha estado ausente de las páginas de los periódicos, y, un ejemplo significativo de ello, lo constituyeron las numerosas crónicas que Pardo Bazán escribió denunciando estas agresiones. Precisamente, el feminismo de esta autora se rebeló especialmente contra esta brutalidad atávica en la que se exhibía de modo patente el autoritarismo y el desprecio del varón por el sexo femenino.

Uno de los rasgos característicos de la violencia contra la mujer era la similitud y el paralelismo que se advertían en muchos de los crímenes, cumpliéndose en gran parte de ellos un proceso inexorable en el que no se sabía si destacaba más la indefensión y vulnerabilidad de las mujeres o la pasividad con que la sociedad contemplaba estos casos, revistiéndose de un fatalismo que parecía dar a entender que tales actuaciones eran inevitables. La escritora gallega describía la violenta escena,

con gran similitud a la situación actual, del siguiente modo:

> […] la muchacha rompía con su novio porque este era violento, borracho o infiel. Él no aceptaba la ruptura y deseaba continuar. Cuanto más firme se mantenía ella, más se lamentaba él, y de los lamentos se mudaba a las amenazas. Al cabo de unos meses la muchacha, que por miedo llevaba una vida retraída, decide asistir a un baile o darse una vuelta por la calle. El ex novio la sigue, se dirige a ella y la apremia para reanudar. Ante la negativa la mata, besa el cadáver y se entrega a los guardias; le juzgan; el defensor le pinta como un Otelo forrado en Werther; el tribunal le aplica cuatro o seis años, si no le absuelve… y aquí no ha pasado nada, señores.[5]

El supuesto carácter pasional de estos crímenes y el caracterizar a los asesinos como otelos enloquecidos por los celos o como románticos werthers consumidos por su pasión no correspondida y dispuestos a morir tras matar, seguramente ha contribuido a un cierto estado de anestesia colectiva que lo que encubría realmente era la dominación del varón sobre la hembra, a quien se condenaba a una perpetua minoría de edad y se le hacía depender tanto económica como afectivamente del compañero.

El clima social de cierta tolerancia con los culpables propiciaba, pues, una de las causas de la supuesta inexorabilidad de los crímenes, que para doña Emilia era la impunidad con la que actuaban sus autores. La articulista afirmó que los asesinos estaban crecidos porque en muchas ocasiones sus acciones quedaban impunes:

> La lenidad con esta clase de crímenes es grande. Sale bastante barato dar muerte a una mujer. Sería conveniente que costase algo más: tal vez así lo pensarían mejor los celosos y los apasionados. La palabra pasión se toma aquí en un sentido vago y falso, como antes se tomaba la palabra honor.[6]

Comparando lo que sucedía y denunciaba Emilia Pardo Bazán a comienzos del siglo XX y lo que sigue ocurriendo un siglo más tarde, puede comprobarse que se ha avanzado poco en este terreno, pese a que la sociedad se ha sensibilizado ante este tema y existen una serie de medidas judiciales, como la orden de alejamiento que el juez puede dictar para evitar que los agresores se acerquen a sus víctimas. Las circunstancias son especialmente sangrantes cuando el crimen puede considerarse anunciado y la futura víctima ha denunciado angustiada el peligro en que se encuentra, o el potencial asesino se ha jactado públicamente de la acción que más tarde o más temprano cumplirá. En este caso, igual que en tiempo de doña Emilia:

> No se puede decir que fuese traición la que cometió este individuo; no se le debe acusar de alevosía; él anunció, con la anticipación debida, lo que iba a suceder; él avisó para que se preparasen: "Que voy a matar a esa chica", dijo en tiempo. "Que la mato". Peor para la chica, y para la autoridad, si no lo evitaron, si le dejaron que cumpliese el fino gusto.[7]

La escritora también ironizó sobre el hecho de que el habilidoso matarife al que no le temblaba el pulso para disparar contra su mujer, no fuese capaz, sin embargo, de mostrar la misma firmeza al tratar de suicidarse. Como Pardo Bazán pudo comprobar debido a la

[5] Emilia Pardo Bazán, "Ensaladilla", *La Ilustración Artística*, nº 1017, 24-VI-1901, p. 410.

[6] Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 410.

[7] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1021, 22-VII-1901, p. 474.

cantidad de crímenes de este tipo que también se producían en su época y que llenaban las páginas de las crónicas de sucesos en los periódicos, en la mayor parte de los casos, la sangre fría que tenían los verdugos para matar a sus víctimas desaparecía cuando de quitarse la propia vida se trataba:

> Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres. En esta semana hemos tenido nuestro correspondiente marido calderoniano. Mató a su cónyuge, con certeros tiros; pero, llegado el momento de hacerse justicia, le falló el pulso... Pícara casualidad que se da muy frecuentemente.[8]

Como experta periodista que había indagado en muchos casos, también señaló que era la codicia uno de los móviles más frecuente en estos actos. En un porcentaje muy elevado de los asesinatos, el móvil que llevaba, pues, a los hombres a poner fin a la vida de sus esposas era un problema de dinero, situación a la que se llegaba en parte debido a la vagancia del asesino, el cual pretendía vivir solo del trabajo de su víctima:

> De diez casos, en nueve encontraréis este elemento repulsivo: el dinero, en vez de la pasión; la holgazanería del asesino, que aspiraba a sostenerse con el trabajo de la víctima. ¡Si en esto ven los señores del Jurado y los magistrados un motivo de interés y de conmiseración, una causa de indulgencia, allá ellos! Yo veo razón de indignada severidad.[9]

La Condesa creía que las leyes debían ser más rigurosas con aquellos que vivían de las mujeres y que luego en un arrebato de celos las mataban, lo que la escritora gallega denominaba "mujericidio", delito que estimaba que debería castigarse más que el homicidio. La cantidad de criminales que quedaban impunes le sublevaba, pues el que no existiese castigo venía a significar la aprobación de dichas matanzas, en las que las mujeres siempre llevaban la peor parte:

> ¿No son los hombres nuestros amos, nuestros protectores, los fuertes, los poderosos? ¿El abuso del poder, no es una circunstancia agravante? ¿Cuando matan a mansalva a la mujer, no debería exigírseles más estrecha cuenta? Y sin embargo, los anales de la criminalidad abundan en mujericidios, impunes muchas veces, por razones especiosas, mejor dicho por sofismas que sirven para alentar al crimen.[10]

Entre las causas principales que doña Emilia señalaba como desencadenantes de este tipo de crímenes, por lo que ella conocía de los casos que se retrataban en los periódicos, estaba el de la incultura. No obstante, la escritora gallega creía en el poder de la educación como motor de cambio de esta situación:

> Los crímenes de amor, como siempre: no decrecen ni se interrumpen (…). Tales crímenes, en la juventud, y en este punto del globo, van estrechamente relacionados con la falta de educación y de cultura.[11]

La reiteración de los crímenes llegó a ocasionar que se bromeara sobre ellos incluso en la prensa, siendo algo tan grave. La repetición de los "mujericidios" se llegó a convertir en algo tan rutinario y habitual que la sociedad española de la época ya estaba familiarizada con este tipo de noticias, y, por tanto, ya no les impactaban, sino que cada caso nuevo pasaba a engrosar una larga lista de muertes de mujeres a manos de sus cónyuges:

[8] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1740, 3-V-1915, p. 302.

[9] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1021, 22-VII-1901, p. 474.

[10] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1021, 22-VII-1901, p. 474.

[11] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1315, 11-III-1907, p. 170.

> La reprobación que yo he manifestado aquí repetidas veces a propósito de los asesinatos de mujeres, empieza a traducirse en la prensa y acaso en las conciencias, y un cronista escribe, humorísticamente, que aún quedan en Madrid, a estas fechas, unas diez y seis o diez y siete mujeres sin degollar.[12]

Ante esta situación, doña Emilia abogó por que se terminase con la impunidad y se endureciesen los castigos, primer paso necesario para que este tipo de violencia comenzase a menguar. En su opinión, el hecho de que tras cometer un crimen no se tomasen medidas legales contra los asesinos era un aliciente para aquellos a los que, por cualquier motivo, por supuesto nunca justificado, les rondase la idea de dar muerte a su mujer. Cual si de una pandemia se tratase, Pardo Bazán creía que como los verdugos sabían que el "mujericidio" salía barato, en el sentido de que no serían juzgados por ello, podrían llevar a cabo sus crímenes con total libertad y tranquilidad:

> La lenidad de los que tienen por misión juzgar estos crímenes trae su repetición, los pone de moda. No sé gran cosa de derecho penal, pero sé algo del corazón humano; la psicología me interesa, observo, escucho y anoto: y estoy convencida de que los criminales, como todo el mundo -y lo demás son paradojas hueras- temen bastante a las consecuencias de sus actos, y se arrojan más fácilmente a cometerlos si creen que no les va en ello la vida, ni aun la reclusión perpetua. Si el sexo de la víctima se tomara en cuenta como agravante o atenuante; si el despachar a una infeliz mujer no saliese tan barato..., menos veríamos de estas cobardes tragedias.[13]

[12] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1335, 29-VII-1907, p. 490.

[13] Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1335, 29-VII-1907, p. 490.

Las huellas de Emilia Pardo Bazán en el movimiento feminista español

La lucha emancipadora de la mujer española iniciada en el siglo XIX aún se mantiene efervescente en nuestros días, formando Emilia Pardo Bazán una parte ineludible del movimiento feminista español junto a otras escritoras como Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro. Cada una de estas mujeres, con su particular idiosincrasia, se dedicó a hacer obra y dejó una huella indeleble dentro del movimiento feminista español que la Pardo Bazán mantuvo con gran ardor.

La atmósfera de desasosiego e inestabilidad política y económica en que se desarrolló la vida española del siglo XIX, contribuyó, en parte, a que la cuestión feminista comenzase a desarrollarse y a que se le prestase alguna importancia. Hasta mediados del siglo XIX, la mujer se consideraba como la compañera del hombre, cuyo deber se suscribía a ser una buena esposa, buena madre y buena ama de casa. Por primera vez en 1820, se creó en Madrid la Escuela Lancasteriana femenina, que se basaba en los principios pedagógicos del inglés Lancaster, observándose así un intento preliminar de iniciar la educación de la mujer. El despertar de las españolas en el siglo decimonónico se llevó a cabo paulatinamente, pero poco a poco se ha incorporado a las nuevas corrientes sociales.

La cuestión feminista desde hace unos años ha tomado carácter universal. Así pues, se han producido cambios psicológicos y sociológicos de gran envergadura y tras el aletargamiento de la hembra ha surgido un nuevo despertar en todo lo que concierne a los derechos de la mujer en la sociedad. Los grandes cambios sociales han logrado romper con lo tradicional, y de una sociedad dominada por el género masculino, se ha ido transformando en una sociedad mixta. La mujer se inició en

la vida laboral como obrera y como profesional invadiendo todos los campos. A su vez se abrió paso a la educación, iniciándose, así, su proceso de formación académica tan ansiado por doña Emilia.

Las escritoras españolas del siglo XIX marcaron el paso para demostrar que eran femeninas y que para destacarse en el mundo intelectual y ser buenas escritoras no había que tener mente de varón.

Emilia Pardo Bazán abrió una brecha permanente a la mujer española del siglo XIX, pues los logros de su incansable lucha por la emancipación de la mujer, se han visto y se seguirán viendo a lo largo de los siglos venideros. Antes de la muerte de la egregia escritora, ya un grupo de mujeres jóvenes intelectuales se decidieron a darle continuidad al movimiento feminista español: Margarita Nelken, Victoria Kent, Concepción Sáez, María de Maetzu entre otras.

Todavía le falta mucho a la mujer española para lograr su emancipación total, pero los primeros pasos están dados, gracias a las obras de esas grandes escritoras del siglo XIX capitaneadas por Emilia Pardo Bazán.

Bibliografía consultada

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Ilustración Artística*, nº 1017, 24-VI-1901.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Ilustración Artística*, nº 1021, 22-VII-1901.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Ilustración Artística*, nº 1315, 11-III-1907.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Ilustración Artística*, nº 1335, 29-VII-1907.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Ilustración Artística*, n.º 1740, 3-V-1915.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La educación del hombre y la de la mujer*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2006.

RODRÍGUEZ, Adna Rosa, *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Edicións do Castro, 1991.

La biblioteca pública de Estocolmo de Erik Gunnar Asplund, un icono de la capital sueca

NAGORE LINARES BIVONA
Licenciada en Arquitectura. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona . Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. España.
nagorelinares@gmail.com

Cuando a principios del siglo XX el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940) recibió el encargo de la nueva biblioteca pública de Estocolmo (1922-1927), buscó referentes que harán cambiar la concepción de las bibliotecas en Europa. Antes del encargo del proyecto de la biblioteca, Asplund habría participado en el comité especializado para elaborar las bases del concurso (1918), viajando incluso a Estados Unidos para incorporar los requerimientos necesarios para tener una biblioteca actual. La biblioteca fue la primera en Suecia, y en gran parte de Europa, en funcionar con estanterías abiertas, de forma que el usuario pudiese buscar los libros sin ayuda del personal, algo que resulta habitual hoy en día. Sin embargo, este no es el rasgo más característico de este edificio, ya que su forma arquitectónica llama la atención ya desde el exterior.

Estantes en la parte central de la biblioteca.

Vista general del interior de la biblioteca.

La primera impresión es la de una biblioteca clásica, formada por la combinación de geometrías simples, como son el cilindro y el cubo, en un conjunto compacto, con claras referencias a los arquitectos iluministas franceses de la Era de la Razón, Boullé y Ledoux. Las similitudes entre la Rotonda de la Villete de Ledoux y la Biblioteca de Asplund son evidentes; en ambas el cilindro se sitúa en el centro del cubo y sobresale por encima de éste. Funcionalmente, el cilindro acoge la sala principal de préstamos, que ocupa toda la altura, dividiéndose en tres plantas, que se pueden recorrer gracias a unos pasillos circulares perimetrales. De esta forma, desde el mostrador de atención se tiene control sobre todo el espacio. En la parte superior del cilindro unas aberturas permiten la entrada de luz natural, casi cenital, tan habitual en los países escandinavos, siempre conscientes de disfrutar al máximo sus horas de claridad. Esta iluminación difumina los límites del los diferentes espacios, dando un cierto aire abstracto al espacio y concediendo una mayor importancia a los libros. Las paredes están completamente forradas de libros, sólo interrumpidas por las puertas de acceso a las salas que se encuentran en el espacio del cubo que envuelve este cilindro; la biblio-

Entrada a la biblioteca.

teca cuenta en la actualidad con 2 millones de volúmenes, además de otro material audiovisual de consulta y préstamo. En el espacio ocupado por el cubo se encuentran tanto las circulaciones de acceso a los diferentes espacios como las diferentes salas de consulta o lectura y de uso interno de la biblioteca. Por tanto, una vez dentro del espacio nos damos cuenta de que el clasicismo sólo es una referencia, ya que en su uso y funcionamiento, la biblioteca es un equipamiento absolutamente contemporáneo. Otra muestra de la vigencia de su uso es la separación de accesos para los diferentes usuarios, estando separado el acceso de los adultos, el de los niños y el del personal interno. También es significativo el recorrido de acceso a la sala principal desde la calle, subiendo una suave rampa escalonada, a modo de *promenade arquitecturale* (paseo arquitectónico). Se trata de una representación de la ascensión al estadio superior, donde se encuentra el saber. Al entrar se atraviesa un estrecho acceso que desemboca en la amplia sala cilíndrica, mostrando así la importancia del recorrido, la tensión y la sorpresa de la obra arquitectónica. Se establecen así unas circulaciones complejas, racionales y funcionales, mucho más cercanas al funcionalismo que más adelante seguiría el movimiento moderno que al clasicismo de la época anterior de Asplund. Siguiendo la búsqueda del funcionalismo, todos los muebles fueron diseñados a medida, específicamente para los diferentes usos que tenían que acometer.

La biblioteca se encuentra en la esquina de una gran manzana de la ciudad de Estocolmo, en la intersección de las calles Odengatan y Sveävagen, dejando así una gran superficie libre en el lado sur para un parque público con un gran estanque, también diseñado por Asplund. Los tres edificios anexos en el costado oeste formaban también parte del conjunto planeado por Asplund, pero fueron construidos con posterioridad por otros arquitectos.

En 2006 se convocó un concurso internacional para la ampliación de la biblioteca. El nuevo edificio se situaría al lado de la biblio-

Vista del edificio desde el parque.

El centro de Estocolmo.

teca de Asplund, en el espacio actualmente ocupado por los tres edificios anexos. Más de 1.000 equipos de 120 países se presentaron al concurso. La ganadora fue la arquitecta alemana Heike Hanada, con una propuesta que presentaba un edificio vidriado rectangular, de altura aproximadamente igual al cilindro, apartado de la biblioteca existente, pero conectado con éste mediante una planta baja. En 2009 el proyecto de ampliación fue suspendido, tanto por cambios en la administración local como por la controversia de diferentes sectores sobre cómo afectaría la ampliación a la Biblioteca, una de las obras de referencia de la arquitectura del siglo.

La visita a la biblioteca y a otras obras de Asplund, como el cine Skandia o el maravilloso parque del Cementerio del Bosque de Estocolmo (Patrimonio de la Humanidad por la Unesco desde 1994), diseñado junto a Sigurd Lewerentz, bien merecen una visita a la ciudad. Si bien es cierto que, por sí sola, la capital de Suecia, formada por 14 islas situadas sobre el lago Mälaren y unidas entre sí por 57 puentes, con el agua como un elemento omnipresente, es una gran ciudad para visitar su centro histórico (Gamla Stan), pasear por sus parques, caminar por los diferentes barrios que la componen, recorrer en barco el archipiélago y dejarse seducir por el siempre actual diseño nórdico.

Bibliografía

Asplund, E.G. (1913). Algunos datos sobre la construcción de la Biblioteca. En: Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913. Madrid: El Croquis Editorial (Biblioteca de Arquitectura, 10, 2002), p. 124-133.

Caldenb, C., Hultin, O. (1977). Asplund. Barcelona: Gustavo Gili.

Weston, R. (2005). Biblioteca Pública de Estocolmo. En: Plantas, secciones y alzados: edificios clave del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, p. 42-43.

Wikipedia (Biblioteca Pública de Estocolmo): http://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_P%C3%BAblica_de_Estocolmo.

Wikipedia (Skogskyrkogården): http://es.wikipedia.org/wiki/Skogskyrkog%C3%A5rden.

RE
SE
ÑA

CLAUDIO MAGRIS

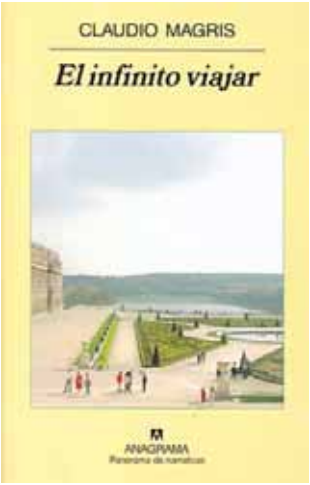
El infinito viajar

Barcelona: Anagrama, 2005. 296 p.
Traducción de Pilar Colmenarejo.

JUDITH DE DIEGO MUÑOZ
Doctoranda en Humanidades. Facultat d'Humanitats. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. España.
jddiegom@gmail.com

Cuando uno deja los bultos en el maletero y se acomoda, por fin, en su asiento, descansando del peso del asa aún en la mano, el traqueteo del viaje le adormece. Una serie de imágenes daguerrotipias, oníricas, estereotipadas a veces, atacan el subconsciente. ¿Qué esperas de esto? ¿Por qué *aquí* y no *allí*? ¿*Qué* y a *quién* acabarás recordando la próxima vez que te veas dormitando en un viejo vagón que gusanea el mapa hasta tu casa? Y así, entre estos devaneos propios del viajero que todo hombre lleva consigo en la espalda, uno llega al destino. Si tiene suerte y esta especie de *status viagitoris* con papel y lápiz ha sabido embaucarle debidamente, el viajero se detendrá a pensar y plasmar sobre su cuaderno de bitácora personal esa superposición de imágenes; ese laberinto de Tiempos en el Espacio; esas perspectivas insospechadas que parecen entrarle por los sentidos y salírsele por la punta del carboncillo.

Éste seguramente sea el origen que promueve la escritura de los libros de viajes –tal y como la mayoría de los lectores– viajero lo reconoceríamos. Y éste, también, será la base de la que Claudio Magris (Trieste, 1939) se sirvió para compilar en su *Infinito viaggare* las treintainueve crónicas de viaje que realizó entre 1981 y 2004. Publicadas, en origen, como artículos periodísticos acabaron dando forma a esta obra de género literario a caballo entre lo ensayístico y el diario de a bordo. Ordenadas por recorrido geográfico, juega un especial papel el concepto de *Mittleuropa,* compañera íntima y esencial en la obra total del autor italiano.



El infinito viajar, como se ha traducido al español, ha supuesto un viaje en sí. Concebido como cómputo total de una serie de escritos realizados durante los altos en el camino de Magris –de aquí la consideración de 'libro de destinos' más que de 'recorrido' (Julià: 2008, 8-11)– fue publicado, primeramente, el año 2002 en traducción francesa por Françoise Brun (2003). Hasta 2005 no vio la luz el original italiano; en 2008 Anagrama lo trajo al español y meses después, al catalán.

Vemos, pues, que el viaje es imprescindible para concebir y comprender bien esta obra. Viajar, casi, como obligatoriedad y premisa innegable del ser humano, que recorre caminos siempre detrás del conocimiento, de la formación –ese *status viagitoris* que decíamos antes; la necesidad

del viaje para realizarse y sentir el propio *yo* al conocer su identidad respecto y en contraposición del *otro*. El *Bildungsreise* del siglo XIX: *À la recherche du temps perdu*; *Der Zauberberg*; *The Catcher in the Rye*. O el periplo promulgado como viaje de formación en la Antigüedad Clásica como los *Ulises*– ambos, el de Homero y el de Joyce. Así, la salida como inicio de la propia iniciación; del renacimiento de la identidad del 'yo' a lo largo de un recorrido que, a la vez que lo aleja de casa, lo acerca a sí mismo. Pero no nos dejemos atrás esta idea de "lejos de casa", del origen. He aquí el concepto de la huída del viajero; de la irresponsabilidad que tiene allá donde va y de donde viene. El hombre, sin raíces, sin echar amarras, llega a no ser de ninguna parte, negando así la cotidianeidad, la rutina y el enfrentamiento que esto supone con la Vida y la Angustia del paso del tiempo. El viajero, como buscador de un eterno presente que lo libere de este desasosiego –que diría Pessoa–, viaja para zafarse de la influencia del camino que deja atrás sin pensar en los posibles baches que podrá encontrar más adelante. Únicamente, presente. Es ácrono, atópico: de ningún lugar; de todos a la vez.

Son estas sugestiones las que dan un rol especialmente concluyente a los términos de Espacio y Tiempo. Si este último plantea, por un lado, el periplo circular de formación, por otro, el viaje rectilíneo nietzscheano, y en ambos, una inevitable sucesión del pasar; el Espacio es puesto en mayor relieve. Magris, que como decíamos, se paraba a escribir cuando llegaba a cada uno de los destinos, concibe el "espacio" como algo más que el simple placer que para los sentidos supone la vista de un paisaje. Así, lo espacial alcanza una dimensión temporal. El enclave donde se detiene se convierte en una encrucijada de tiempos en la que irrumpe el viajero para perderse en él. Por tanto, viaje en el espacio y en el tiempo. Siguiendo esto, tantos más viajes habrá en ese espacio-tiempo, cuanto mayor sea el número de viajeros en compañía. Viaje como aprendizaje, como escritura. Como lectura e interpretación del(os) que viaja(n).

El autor escribe una dedicatoria que no es otra cosa que pura reflexión del viaje y sus componentes básicos: las paradas, las fronteras, el camino. *"… a los compañeros de viaje a quienes he querido y que ya han llegado."* ¿Qué quiere decir Magris con ese 'haber llegado'? Parar, en una de sus acepciones, además de detenerse o cesar el movimiento, nos recuerda el 'dar término o fin a algo'. Parada como desenlace, como conclusión del viaje. Y si el viaje es formación, si el viaje es continuidad en el tiempo, ¿parar es morir? Es interesante este tema de las paradas. ¿*Por qué* se detiene a escribir *cuando ya ha llegado* y no en 'el durante'? ¿Parar es prepararse ante esa continuidad incesante? ¿Cada parada es una frontera entre lo que somos y lo que nos vendrá? (Mommary: 2009, 8-12) ¿Es detenerse para tomar aliento y conciencia de que siempre hay otro lado; de que siempre somos el otro lado y siempre nos (auto)definimos en relación a ello? Sea cual sean las respuestas –si es que hay alguna que pase más allá de la hipótesis o del mero devaneo personal de cada viajero–, es aquí cuando Magris equipara el binarismo del 'yo' –'mundo' como conjuntos conformados por todo lo creado, de todo lo existente. Y, con ello, Viajar es Vivir; y ambas, Escribir. Con el viaje, el hombre siente que vive en el tiempo y en el espacio y, cuando se detiene a reflexionar, escribe sobre esa vida– viaje. Escribe lo que ella ha escrito en él: la huella recíproca de la mano del hombre sobre el mundo, y viceversa.

El viajero está, así, condicionado. Si ha de ceñirse a la propia experiencia de formación –tanto si ha sido fructífera como si resultó un completo desengaño (no olvidemos el desvanecimiento de los estereotipos e ideas prefijadas con las que comenzábamos nuestro viaje)– no podrá modificar un punto de lo sucedido, por más o menos literariedad y lirismo que le dé al relato. Así, el viajero - escritor cree no recompensar ese intercambio de improntas

entre el 'yo' y el 'mundo'. Magris, que culpa al viajero de no tener la llave de un lugar para que éste le hable, reconoce no haber sido capaz de llevar al papel algunas de las más importantes enseñanzas de su Viaje. Sin embargo, registra en todas sus crónicas cierta doblez *sabatiana* en la mirada del que observa. Pequeñas dosis de personalidad profunda y oscura que se escapa por la entrelínea. Para su sorpresa afirma que estas notas encriptadas le ayudaron a reconocerse a sí mismo cuando viajó por entre su escritura, y por segunda vez, a ese mismo lugar. Confirma así la metáfora del propio Borges (2003): "*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de años, puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de islas, de astros […] y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*"

El viajero despierta, estira las piernas y cuando baja el pesado bulto del compartimento, descubre que le ha calado la chaqueta una fina capa de polvo. Se sacude al apearse en su parada, sin percatarse –no sabemos si por descuido, olvido o cansancio– de que aquel reguero de serrín que va dejando tras de sí eran todas aquellas imperfecciones que el tiempo le iba puliendo.

Bibliografía

Borges, J.L. (2003) Hacedor. Madrid: Alianza Editorial.

Julià, J. (2008) "Retorn als últims anys d'Europa" en Lletres, 33, 8 – 11.

Magris, C. (2003) Déplacements. Trad. F.Brun. Paris: La Quinzaine Littéraireen.

Mommary, M. (2009) « La experiencia de la frontera » en *Revista Mercurio*, (online). Disponible en: http://www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2009/mercurio-109/164-08-entrevista-con-claudio-magris-

Esdrújula 4/12

Revista de filología